MAURIZIO BENEDETTI

DIVAGAZIONI SULLA MUSICA DEL RISORGIMENTO

Il *pop* dell'Ottocento

Che *conoscere* sia *ricondurre* al *già noto*, è principio generalmente considerato valido ed utile. Tuttavia per essere applicato correttamente deve affrontare in via preliminare una questione di non trascurabile importanza: in che cosa consista il *già noto*. Se usciamo dalla ristretta cerchia degli specialisti e consideriamo il pubblico in generale, il *già noto* a cui possiamo ricondurci per sviluppare la conoscenza della musica del Risorgimento è ben poca cosa.

Forse a causa dell'imbarazzo con cui gli Italiani guardano a quel periodo della storia patria, al quel processo, per molti aspetti imperfetto e incompiuto, che portò all'unificazione nazionale e che Gobetti definì una "rivoluzione fallita", dobbiamo constatare l'enorme distanza che separa il Risorgimento e la sua *colonna sonora*, nella loro reale sostanza, dalle conoscenze e dalle emozioni che animano la nostra coscienza storica.

Paradossalmente, per colmare il divario che separa il nostro mondo dall'epoca in esame, il riferimento al *già noto* può funzionare in termini di rovesciamento e di negazione. Avete presente il pubblico di un nostro teatro d'opera, che assiste al rito dell'ennesima riproposizione del solito melodramma di grande tradizione, che applaude educatamente come si addice ad un'elegante adunata di *zombies*, qualunque nefandezza gli venga propinata da cantanti, musici e regista? Ebbene, capovolgete il tutto e avrete il pubblico di un teatro ottocentesco, avido di novità, capace di decretare il successo o il *fiasco* di un'opera al primo atto, gente che la musica di quella serata a teatro la portava con sé, cantandola e suonandola in ogni trascrizione per l'uso casalingo, o adunandosi per strada intorno ad un organetto meccanico. Ed ancora: avete presente quei compositori che definiscono, con l'interessata connivenza della critica, la loro musica *colta* per distinguerla ed elevarla senza vergogna al di sopra di quella scritta e goduta dai miseri mortali? Orbene, prima che nascessero queste generazioni di compositori sedicenti *colti*, essi semplicemente *non esistevano*. Non esisteva, cioè, distinzione tra una musica *leggera* ed una musica *colta* (ma per opposizione non sarebbe meglio usare l'aggettivo *pesante*?

potrebbe essere più appropriato alla difficile digeribilità di codesta *musica colta*[1]).

Se vogliamo cominciare ad individuare nel nostro mondo qualche momento di somiglianza con l'esperienza di un abitante dell'Ottocento musicale italiano, dobbiamo riferirci alla musica dei giovani, al rock con le sue varianti, a quella musica che oggi riesce a muoverli in massa, ad entrare nel loro linguaggio e nel loro immaginario interpretandone l'inconscio collettivo. Ed è ancor più necessario il riferimento alla prospettiva della nostra musica *pop* a fronte di una musicologia sempre pronta a graduare giudizi sul valore estetico della produzione musicale risorgimentale:

> «Sul piano della storia musicale quelle manifestazioni di arte impegnata hanno scarso peso, anche quando portano la firma dei più illustri fra i maestri del XIX secolo, e rivelano in genere il pauroso naufragio del gusto e dell'originalità creativa. (…) l'empito risorgimentale seppe offrire solamente una musica di facciata e totalmente spenta di valori d'arte»[2].

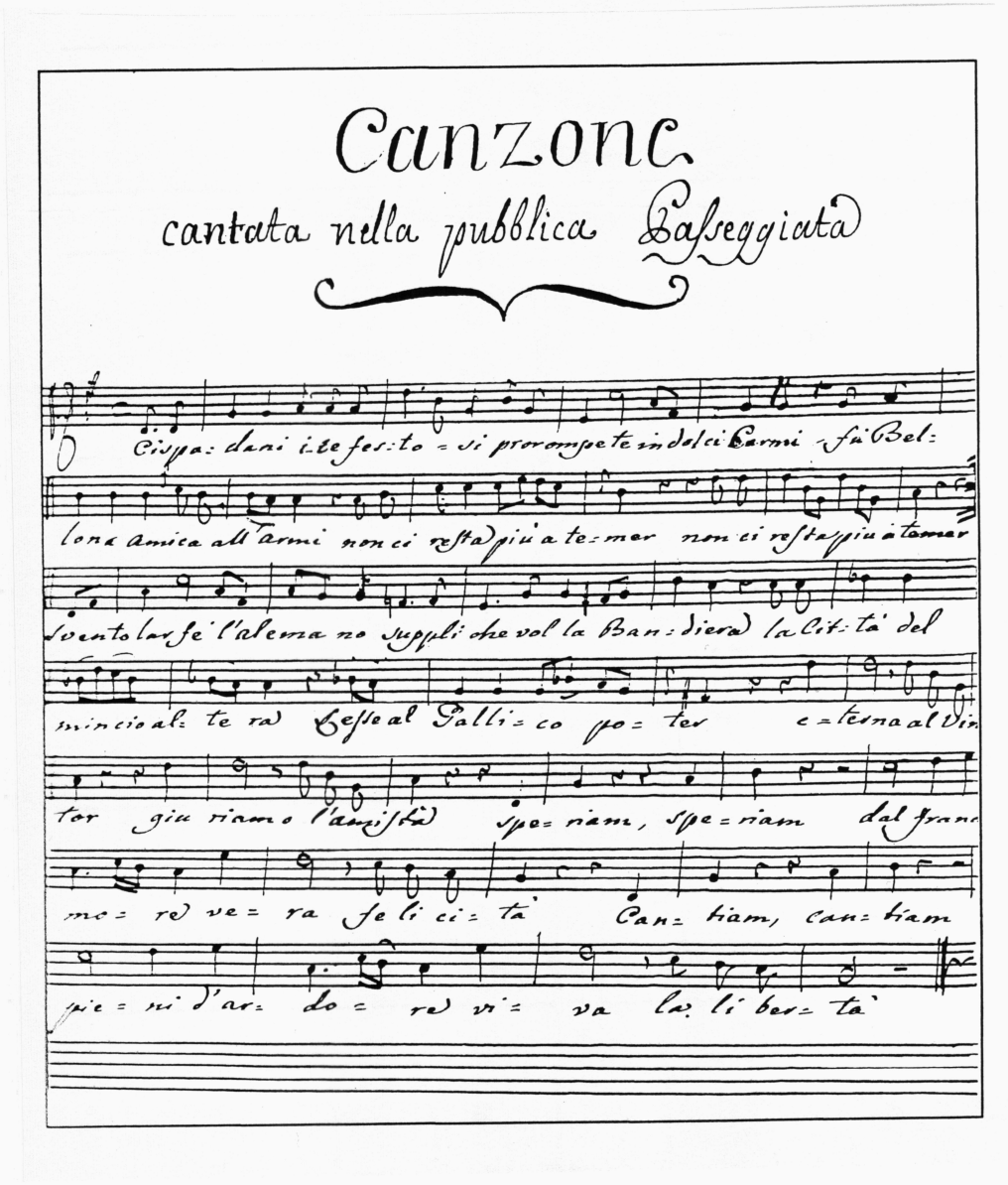
A nessuno oggi verrebbe in mente di pretendere geniale ispirazione nei prodotti musicali di largo consumo che quotidianamente si sovrappongono nelle *hit-parades* o che transitano come effimere meteore in qualche festival della canzonetta. Così, una volta per tutte, va detto che la produzione musicale ottocentesca ispirata alle vicende politiche, fatta da centinaia di inni patriottici, cantate celebrative, marce e canzoni, fu innanzitutto fenomeno sociale, strumento di propaganda, risposta all'esigenza collettiva di espressione e identificazione di un popolo.

---

[1] In proposito si vedano due brevi saggi coraggiosamente destabilizzanti di Alessandro Baricco, pubblicati in *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin - Una riflessione su musica colta e modernità*, Milano, Garzanti, 1992: *L'idea di musica colta*, dove si legge a p.25: "L'idea di musica colta agonizza nella prassi che la assume come valore assoluto e la tramanda ottusamente come privilegio di un compiaciuto consesso di morti viventi.", e *La Nuova Musica*, dove si legge a p.50 "La musica contemporanea, oggi, è in sostanza una realtà tenuta in piedi artificialmente. È un organismo in coma che alcune macchine collaudate tengono in vita".

[2] Alberto Basso, *La Musica nel Risorgimento: cornici di entusiasmo popolare e quadri di buone intenzioni*, in *Soldati e pittori del Risorgimento italiano*, a cura di Maurizio Corgnati, Torino, Fabbri Editori, 1987, pp.65 e 71.

Esempio musicale n.1: canzone da cantarsi sull'aria della *Marsigliese*.



Cispadani ite festosi

Quanto l'idea di una *musica sociale* fosse importante l'aveva ben chiaro Mazzini scrivendo nel 1836 la sua *Filosofia della musica*, manifesto teorico nel quale espone da un lato le sue critiche verso la produzione musicale corrente, distaccata dalle vicende della vita civile, e dall'altro traccia le linee evolutive di un nuovo linguaggio musicale, capace di risvegliare le virtù politiche della nazione.

> «La musica (…) s'è rivelata onnipotente sugli individui e sulle moltitudini, ogni qualvolta gli uomini l'hanno adottata ispiratrice di forti fatti, angiolo de' santi pensieri; ogni qualvolta gli eletti a trattarla ricercarono in essa l'espressione la più pura, la più simpatica d'una fede sociale. Un inno di poche battute, ha creato in tempi vicino a noi la vittoria»[3].

L'inno a cui allude Mazzini è ovviamente la *Marsigliese*, il simbolo musicale più noto della Rivoluzione francese, che, tradotta e parafrasata, si era diffusa anche in Italia, diventando quel modello d'inno risorgimentale, a cui più d'uno guarderà per creare una *Marsigliese degli Italiani*, come vedremo in seguito.

Uno fra i tanti esempi di inno patriottico da cantarsi sull'aria della *Marsigliese*, scritto da un anonimo cittadino modenese, fu diffuso da un *foglio volante* (esempio musicale n.1) della *Repubblica Cispadana*, creata da Napoleone nel 1796 e formata dai territori di Bologna, Ferrara, Modena e Reggio. Nel testo, alcune immagini che saranno spesso riprese negli inni posteriori (l'Austria aquila spennacchiata, il tricolore trionfante, la combattiva coorte, il popolo sovrano d'invincibili guerrieri ecc.)

Cispadani ite festosi,
Prorompete in dolci carmi,
Fù Bellona amica all'armi
Non ci resta più a temer.
Sventolar fe' l'Alemanno
Supplichevol la bandiera;
La città del Mincio altera
Cesse al gallico poter.
Eterna al vincitor
Giuriamo l'amistà

Speriam Speriam
Dal Franco amore
vera felicità:
Cantiam, Cantiam
Pieni d'ardore
Viva la libertà

Spennacchiata ed avvilita
Cadde l'Aquila Imperiale,
E qual Icaro senz'ale

[3] Giuseppe Mazzini, *Filosofia della Musica*, in *Scritti editi e inediti*, Ed. Nazionale, Imola 1910, Vol.VIII, p.129.

Entro il Lago s'annegò.
Surse allor trionfatrice
La bandiera a tre colori,
E di Mantova gli onori
E gli applausi riportò.

Eterna ai vincitor ...

Ravvivato il Cittadino
Già scordò il passato affanno,
E del barbaro Alemanno
Scosse già la schiavitù:
E i pacifici nipoti
Canteran la grande impresa
E a' lor Padri come resa
Libertà dai Franchi fù.

Eterna al vincitor ...

Per le Italiche contrade
Liberate o rese dome
Suonerà fastoso il nome
Del francese vincitor,
Che l'intiero suol lombardo
Alleviò dai lunghi affanni,
E sul volto dei Tiranni
Apparir fe' lo squallor

Eterna al vincitor ...

Fin dal Varo ai Pirenei

Dalla Sambra a Montebianco
Pien di gloria seppe il Franco
Le vittorie riportar;
Della Prussia e della Spagna,
Di Partenope, e Piemonte
Tutti i Regi voller l'onte
Contro Francia abbandonar.

Eterna al vincitor ...

Ed i popoli del Reno,
Della Scheda e della Mosa
Alla Francia generosa
Domandarono pietà
Chieser tutti pronta pace
Poser fine alle contese
E col popolo Francese
Intrecciaron l'amistà.

Eterna al vincitor ...

Solamente cova in seno
Bellich'ira l'Alemanno
La fomenta il reo Britanno
E co l'oro e co l'ardir.
Indecisa è Roma ancora
E non vuol segnar la pace
Se resiste pertinace
Vicinissima è a perir.

Eterna al vincitor ...

Già il novel figlio di Giuno
S'incamina al Campidoglio
Per domar l'antico orgoglio
Che l'Europa intimorì:
Già pel Senio fe' tragitto
Dei Lombardi la Coorte,
Si batté con alma forte
E di gloria si coprì.

Eterna al vincitor ...

Viva Francia , e i Figli sui
Che d'alloro il crine han cinto
Il nemico tema, e il vinto,
Né si opponga al suo voler
Poiché un popolo sovrano
Che tremar fe' tutto il Mondo
Avrà sempre un suol fecondo
D'invincibili Guerrier

Eterna al vincitor ...

Quest'inno, testimonianza del profondo influsso musicale e ideologico della Rivoluzione francese sugli albori del nostro Risorgimento, si inserisce nella grande fioritura musicale che aveva accompagnato, a cavallo del secolo, la nascita e la breve vita in Italia delle *Repubbliche giacobine*. I nuovi governi avevano preso a modello la propaganda francese e si erano affrettati a commissionare agli ex musicisti di corte ora benemeriti *cittadini*, la produzione di musiche di circostanza dedicate a celebrare vittorie militari e ricorrenze rivoluzionarie o ad esaltare e diffondere la nuova ideologia, spesso incarnata da personaggi allegorici.

Al *cittadino* Luigi Molino (1762-1846), musicista piemontese che nella sua lunga carriera fu primo violino della *Cappella Regia* e dell'orchestra del *Teatro Regio* e restò alla guida dell'orchestra torinese anche durante gli anni del governo napoleonico, si deve una *Cantata a tre*, commissionata dalla municipalità per celebrare il primo anniversario della vittoria di Marengo (14 giugno 1800), nella quale compaiono questo genere di personificazioni:

- *Genio di Francia*, tenore, gagliardo combattente che narra l'eroico sacrificio del generale Desaix, per la liberazione di

- *Italia*, soprano, fanciulla dormiente, risvegliata per essere riportata all'antico splendore dal generoso soccorso napoleonico, ma ancora sconvolta dai tumultuosi eventi fino a che

- *Italo*, basso, incarnazione di un saggio padre della nazione-fanciulla e *deus ex machina* avvia tutti verso un finale in gloria.

Un accenno particolare merita la comparsa nei testi di questo periodo dell'immagine di Italia, incarnata sul modello della *Marianne* francese da una fanciulla, più giovane fidanzata che madre. Ma la caratteristica dell'Italia allegorica è di essere una *bella addormentata* e ben prima che Mameli annunciasse *l'Italia s'è desta*, il suo risveglio ricorre puntualmente: nella cantata di Molino il *Genio di Francia* si rivolge a *Italia* con il perentorio invito «*dal tuo letargo ormai ti desta, misera d'Italo figlia!*». «*Bell'italia, ormai ti desta!*» è l'incipit dell'inno filoborbonico di Domenico Cimarosa, su cui torneremo tra breve, e infine nell'*Inno patriottico per l'Anniversario della Battaglia di Marengo* di Giacinto Calderara (1729-1803), dopo il fragoroso giuramento contro i tiranni, la musica si attenua e il coro canta piano:

di quel giuro il terribile suono
udì Italia e dal sonno destossi,
qual fanciulla atterrita se il tuono
improvviso succede al balen.

La produzione politicamente impegnata degli anni tra fine Settecento e primo Ottocento, ci offre l'opportunità di analizzare una fase di transizione nel ruolo sociale dei musicisti, la loro graduale liberazione dalla dipendenza da sovrani, aristocratici o prelati, e l'affermazione di quella indipendenza di pensiero e d'azione che sarà uno dei caratteri distintivi dell'artista romantico. Una transizione problematica per molti musicisti che, assuefatti al *patronage*, vedevano nelle nuove fazioni politiche arrivate al potere null'altro che una nuova committenza a cui offrire i servigi del loro apprezzato mestiere.

L'esempio di trasformismo in musica che puntualmente viene citato in proposito è quello di Domenico Cimarosa autore, nei giorni della *Repubblica partenopea* (gennaio 1799), dell'*Inno patriottico per lo bruciamento delle immagini dei tiranni da cantarsi nella festa del 30 fiorile sotto l'albero della libertà avanti a Palazzo Nazionale*, su testo del patriota, poeta ed avvocato Luigi Rossi. Al subitaneo ritorno di Ferdinando IV, Cimarosa si affrettò a placare le ire del sovrano offrendogli una *Cantata a 3 voci con cori in occasione del bramato ritorno di Ferdinando nostro amabilissimo sovrano* e l'inno *Bella Italia ormai ti desta!*, omaggi musicali che non gli evitarono quattro mesi nelle carceri borboniche, punizione ben più tenue della condanna a morte inflitta all'amico Luigi Rossi.

Uno scontato giudizio sulla coerenza di Cimarosa sarebbe un inutile moralismo, ben sapendo quanto fu numerosa negli anni dalla Rivoluzione francese al Congresso di Vienna, la schiera d'illustri musicisti, poeti, pittori, e artisti d'ogni genere per non parlare di amministratori e notabili, maestri nell'arte di barcamenarsi tra rivoluzioni e restaurazioni, tra vecchi e nuovi padroni e regimi.

È da notare, piuttosto, che il linguaggio delle diverse arti è esattamente lo stesso nonostante i contenuti siano di segno opposto. Se consideriamo, ad esempio, le sculture realizzate tra il 1807 e il 1810 dal torinese Giacomo Spalla e dedicate a celebrare le vittorie napoleoniche, possiamo constatare che non differiscono dai lavori eseguiti successivamente per salutare il ritorno dei Savoia. Un altro curioso esempio in campo musicale ce lo offre l'inno *O Subalpino Popolo* ancora di Luigi Molino, composto probabilmente ai primi dell'Ottocento. La riprova che si tratta di una musica con un carattere perfettamente neutro e intercambiabile (esempio musicale n.2) ci viene fornita dalla puntualissima parodia del testo intitolata *L'Italia rinata / Antitesi all'Inno Patriotico / O subalpino Popolo*, uscita dalla penna *Dell'Abate G.F. già uffiziale di Fanteria nelle Regie Armate / di S.M. il Re di Sardegna*.

O Subalpino Popolo
rompi le tue catene,
di libertà sen viene
il Giorno Allegrator

Dei re tiranni, e perfidi
cadde lo scettro infranto
tergi Piemonte il pianto
apri alla gioja il cor.

L'atroce Aristocratico
che del tuo sangue è tinto
l'audace volto ha pinto
già di mortal pallor.

Ecco al tuo sguardo involasi
ma coll'infamia a canto
tergi Piemonte il pianto
apri alla gioja il cor.

Stemmi, divise, e titoli
opre del fasto insano
di libertà la mano
spinge in eterno orror.

Alfin l'ingegno e 1' merito
avran di gloria il vanto:
tergi Piemonte il pianto
apri alla gioia il cor.

Non più voler dispotico
il tuo destino or regge:
sei suddito alla legge
onde tu sei l'autor.

Il voto sol del popolo
è inviolato, e santo
tergi Piemonte il pianto
apri alla gioja il cor.

Sull'ara della patria
stendi la man sicura
odio implacabil giura
a chi t'odiò finor.

O Subalpino Popolo
Sciolte son tue catene
Ecco per te sen viene
Il giorno allegrator.

Dei Giacobini perfidi
Vedi il dominio infranto:
Tergi, Piemonte, il pianto,
Apri alla gioja il cor.

Il truce democratico
Già sbaragliato, e vinto,
L'audace volto ha tinto
Di gelido pallor:

Da' tuoi confini involasi
Ma coll'infamia accanto:
Tergi, Piemonte, il pianto,
Apri alla gioja il cor.

Sull'are sacre, e i titoli
Con un furore insano
Osò stender la mano,
Chi non fremè d'orror.

Tornin gli stemmi ai Nobili,
Torni alla Chiesa il vanto:
Tergi, Piemonte, il pianto,
Apri alla gioja il cor.

D'una plebe il capriccio
Più il tuo destin non regge,
Ti torna a dar la Legge
Vero Legislator:

Per questa il Tabernacolo
Fia inviolato, e santo:
Tergi, Piemonte, il pianto,
Apri alla gioja il cor.

In faccia dell'Altissimo
Un odio eterno giura
Al nero vizio, e pura
Serba tua fe', tuo onor.

Nè ti fidar se avvolgasi
d'ipocrisia nel manto
tergi Piemonte il pianto
apri alla gioja il cor.

Che se i tiranni apprestano
nuove per noi ritorte
o ad incontrar la morte
noi voleremo allor:

o ad immortal vittoria
noi scioglieremo il canto
tergi Piemonte il pianto
apri alla gioia il cor.

Col nome sol di libero
Schiavo gemesti, ahi quanto!
Tergi, Piemonte, il pianto,
Apri alla gioja il cor.

Al fiero Gallo apprestinsi
Le dure aspre ritorte,
E Chiesa, e Regno, o morte
Gridiam d'accordo ognor:

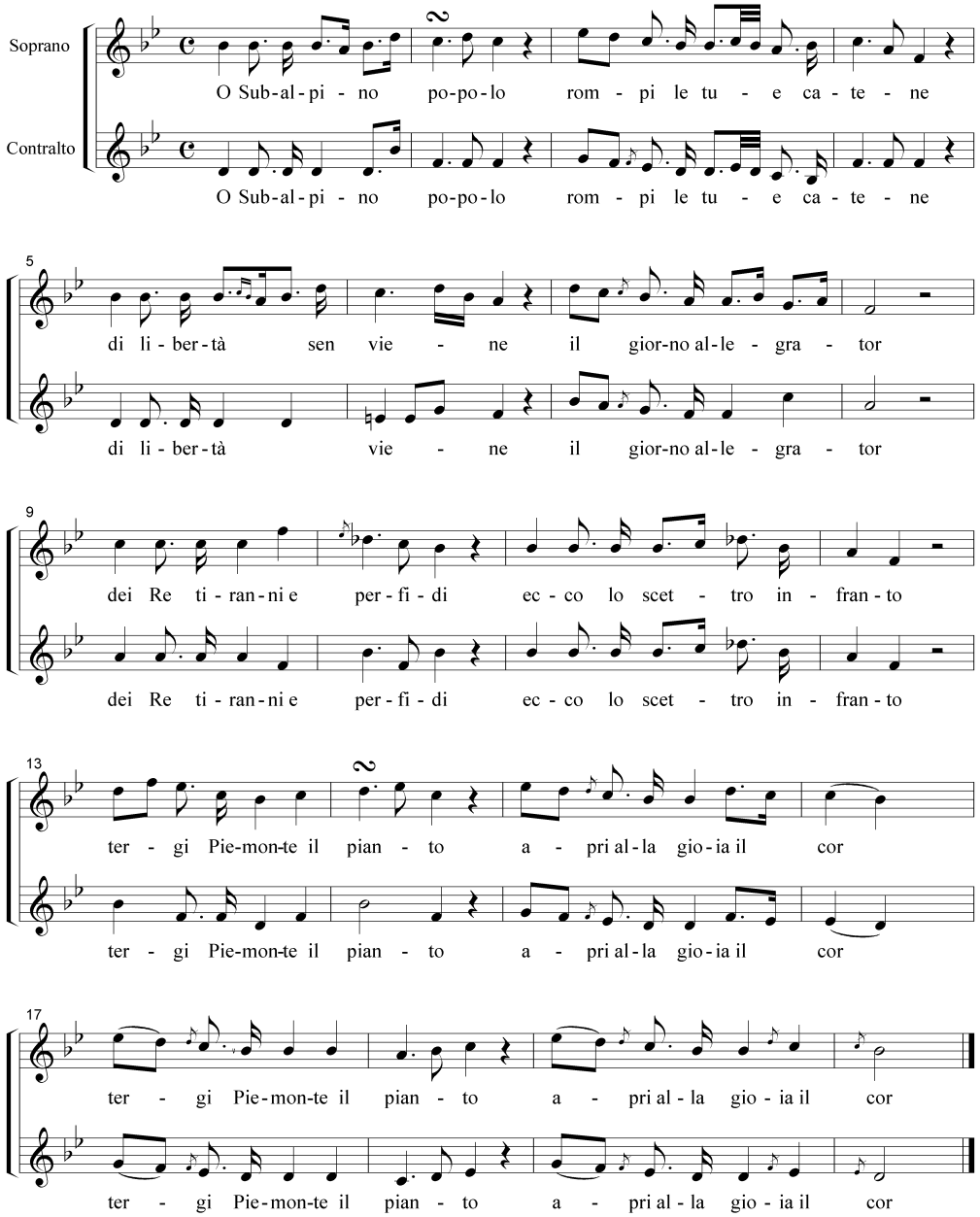
E l'Austro-Russo merito
Risuoni in dolce canto:
Tergi, Piemonte, il pianto,
Apri alla gioja il cor.

I caratteri peculiari dei modelli musicali prodotti dalla Rivoluzione francese e assorbiti dal primo Risorgimento italiano furono soprattutto quantitativi, con l'uso di enormi masse orchestrali, potenziate da abbondanti sezioni di percussioni e caratterizzate dagli strumenti a fiato, che ebbero in quel periodo un notevole sviluppo con la diffusione di strumenti nuovi come il clarinetto e il serpentone. François Joseph Gossec (1734-1829), uno dei padri della musica della Rivoluzione, arrivò a far eseguire il suo *Te Deum* da un'orchestra di mille strumenti. Fu dunque musica adatta alle manifestazioni di piazza intorno agli *alberi della libertà*, ma che conservava le forme e i modi del linguaggio musicale dell'*ancien règime*. La restaurazione seguita al Congresso di Vienna reinserì sul suo *libro paga* gli artisti nuovamente *devoti sudditi*, riportando la loro produzione ai contenuti dell'ideologia prerivoluzionaria.

L'*Ignoto Numini*

È quindi comprensibile che nel 1836, Mazzini sentisse l'urgenza di creare un nuovo linguaggio musicale antitetico alla produzione corrente e portatore dello spirito di rinnovamento morale e politico. Per realizzarlo, dovevano farsi avanti quei musicisti che «nell'Arte sentono il ministero, e intendono la immensa influenza che s'eserciterebbe per essa sulla società, se la pedanteria e la venalità non l'avessero ridotta a meccanismo servile».

Esempio musicale n.2:
O subalpino popolo - Inno del cittadino Luigi Molino



Nell'attesa che compaia il vagheggiato musicista-patriota, Mazzini dedica la sua *Filosofia della Musica* all'*Ignoto Numini*, a quel giovane artista sconosciuto «che forse in qualche angolo del nostro terreno, s'agita, mentr'io scrivo, sotto l'ispirazione, che ravvolge in sé il segreto di un epoca musicale»[4].

La diffusione delle idee e l'educazione del popolo sono problemi ben presenti ai rivoluzionari di ogni epoca: così quasi un secolo più tardi troviamo negli scritti di Trotskij, la necessità di realizzare un analogo progetto propagandistico attraverso il mezzo che la tecnologia del suo tempo gli offre: il cinematografo. Il cinema è per Trotskij «il miglior strumento di propaganda, di una propaganda tecnica, educativa ed industriale, (…) di una propaganda politica, di qualsiasi tipo di propaganda vogliate fare, accessibile a tutti e attraente per tutti, che penetra nella memoria», arrivando addirittura ad ipotizzare «la fusione dello Stato socialista con il cinema»[5].

Il parallelo con il cinema merita di essere approfondito considerando che la musica a cui pensa Mazzini è la musica che gli Italiani conoscono attraverso il teatro d'Opera, che nell'Italia dell'Ottocento assume una rilevanza ed un seguito maggiore rispetto al resto d'Europa.

Anche se, ovviamente, non include i ceti più umili, il pubblico italiano dell'opera è molto ampio e interclassista: il teatro riunisce nei diversi ordini di posti dalla platea al loggione, borghesi e popolani, passando per i palchi dell'aristocrazia. Inoltre è presente anche nei piccoli centri grazie ai teatri minori che vivono brevi ma intense stagioni.

Un quadro vivace lo traccia un osservatore d'eccezione, Franz Liszt, in una delle corrispondenze inviate alla parigina *Gazette Musicale* durante la sua tournée di concerti in Italia tra il 1837 e il '39:

> «L'incredibile buon prezzo del biglietto d'ingresso rende accessibile a tutti il piacere dello spettacolo. Di un fatto simile non si ha quasi l'idea in altri paesi: un centro di divertimento che riunisce tutte le classi, un focolaio comune di vita, di passione, di entusiasmo; un principio di civilizzazione che, come sorgente inesauribile, si diffonde costantemente in ogni ramo della società».

Come il cinema oggi, il teatro d'Opera dell'Ottocento non solo è ampiamente diffuso, ma è anche un sistema di produzione complesso, molto

[4] Mazzini, op.cit. pp. 119-120.

[5] Lev D. Trotskij articolo *Vodka, Chiesa e cinema* pubblicato dalla *Pravda* nel 1923 oggi in *Rivoluzione e vita quotidiana*, Samonà e Savelli, Roma, 1971, pp. 30-31.

impegnativo finanziariamente, in parte fondato sul divismo dei grandi interpreti, e sostenuto dall'apparato pubblicitario degli editori.

Ma soprattutto riunisce in sé le diverse arti della musica, della letteratura, della scenografia, della danza, che concorrono a creare uno spettacolo totale, un prodotto culturale le cui grandi potenzialità al servizio del progresso sono così profetizzate da Mazzini:

> «Io parlo d'un tempo in cui il dramma musicale spanderà sopra una gente, non materialista, né svogliata, né frivola, ma rigenerata a dalla coscienza d'un vero che dee conquistarsi un alto insegnamento morale — d'un tempo, in cui la musica avrà incremento alla propria potenza di tutte le potenze drammatiche accolte in uno spettacolo »[6].

Giova forse ricordare che Mazzini era anche un discreto musicista, con una buona pratica della chitarra, strumento che l'accompagnò e consolò durante l'esilio e che oggi fa bella mostra di sé tra i cimeli dell'Istituto Mazziniano di Genova. Il triumviro Aurelio Saffi, ce lo descrive mentre canta sottovoce accompagnandosi con la chitarra, la sera, durante i giorni della breve, ma straordinaria stagione della *Repubblica romana* del '48 '49. Del resto la pratica musicale per un intellettuale dell'Ottocento era una componente frequente e normale della sua formazione culturale, e non stupisce che anche un vigoroso rivoluzionario trovasse nella delicata sonorità di una chitarra l'atmosfera più propizia ad accompagnare ed esprimere la sua vita interiore[7].

Mazzini delinea quindi le caratteristiche di un nuovo linguaggio musicale, adatto ad esprimere la sua concezione più dialettica e progressista del nuovo teatro musicale al servizio della causa rivoluzionaria, affrontando con cognizione di causa anche aspetti tecnici del comporre. Per rivitalizzare il rapporto tra voci e suoni dell'orchestra, invita i musicisti a «valersi più frequentemente e con più studio dell'istrumentazione, a simboleggiare, negli accompagnamenti intorno a ciascuno de' personaggi, quel tumulto d'affetti, d'abitudini, d'istinti e di tendenze che operano più sovente sull'anima sua, e la spronano a volontà»[8].

---

[6] Mazzini, op. cit. p.155.

[7] Siamo noi oggi a doverci rammaricare che il progetto educativo della società contemporanea non consideri la pratica musicale altrettanto formativa di altre discipline, non conosca il vocabolario e non comprenda la funzione di linguaggio autonomo dell'arte dei suoni, ed abbia praticamente azzerato il valore culturale di una reale ed attiva esperienza musicale.

[8] Mazzini, op. cit. p.148.

Ma è soprattutto quando indica la nuova funzione del coro che Mazzini diventa il profeta del cambiamento che troverà nell'opera verdiana la sua compiuta realizzazione:

> «E perché il coro che nel dramma Greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudicio morale, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo, e non s'innalzerebbe dalla sfera secondaria passiva che gli è in oggi assegnata, alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare?... Perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe, come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea?»[9]

L'irruzione del *quarto stato*

Già nel recente passato cori tratti da melodrammi erano diventati espressione dell'amor patrio e dell'ardore rivoluzionario degli Italiani. Tra i numerosi esempi quello a nostro avviso più significativo è tratto dal primo atto, scena nona, dell'opera di Saverio Mercadante *Donna Caritea* rappresentata nel 1826:

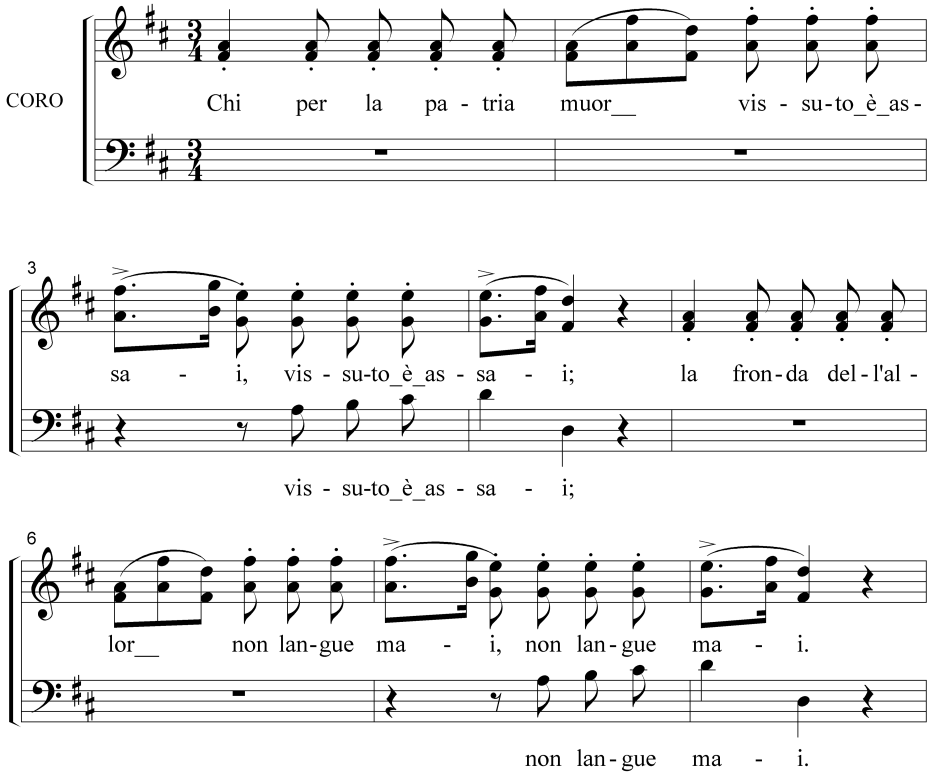
Chi per la patria muor *(Chi per la gloria muor)*
Vissuto è assai;
La fronda dell'allor
Non langue mai.

Piuttosto che languir
Sotto i tiranni *(Per lunghi affanni)*
È meglio di morir
Sul fior degli anni.

Il coro è cantato sulla scena da un manipolo di soldati portoghesi mentre sabotano un ponte per fermare l'esercito spagnolo. I versi tra parentesi sono le correzioni imposte da varie censure che comunque non potevano arginare il sentimento suscitato nel pubblico. Questa musica divenne il brano più celebre di tutta la produzione mercadantiana e nel 1831 a Bologna fu addirittura scelta come inno nazionale.

[9] Mazzini, op. cit. p.154.

Esempio musicale n.3: Chi per la patria muor
Coro dall'opera *Donna Caritea* di Saverio Mercadante



La sua popolarità divenne ancora maggiore dopo la tragica fine in Calabria dei fratelli Attilio ed Emilio Bandiera, che prima di essere fucilati nel Vallone di Rovito, cantarono di fronte al plotone di soldati borbonici in quella mattina del 25 luglio 1844 *Chi per la patria muor vissuto è assai…*

Dobbiamo osservare tuttavia che, se i versi hanno una loro dignità, la musica sembra piuttosto un piacevole *exploit* di belcanto affidato al coro che saltella su un ritmo di tre quarti (esempio musicale n.3). Ma Mercadante non poneva particolare attenzione all'aderenza della musica al significato dei versi, come del resto i compositori suoi contemporanei.

La differenza tra questo modo di fare musica, rappresentato al più alto grado dal genio di Rossini, e quello di Verdi, in relazione ai diversi momenti storici di cui sono espressione, è colta con chiarezza da Abramo Basevi in una pagina scritta nel 1859:

> «La musica e la politica hanno sempre mai avuto tra di loro la più stretta relazione, il che non era sfuggito all'acuto sguardo degli antichi savi della Grecia... Ora, se la musica è la più libera manifestazione del modo di sentire, sarà manifesto ad ognuno che ella, per un cotale aspetto, possa risguardarsi come segno e rappresentanza delle vicende politiche d'un popolo, e della civiltà eziandio (...) Il grande ingegno di Rossini incominciò a brillare nel tempo che Italia, e con l'Italia l'Europa, stanca delle guerre napoleoniche, desiderava la pace vivamente. L'indole del genio rossiniano è di guerra e di pace in un tempo: di guerra, per le impressioni profonde lasciate nella memoria degli avvenimenti; di pace, per l'inclinazione dell'animo. La musica del Rossini è disinvolta, franca, aperta, veemente, entusiasta come un soldato, ed è parimente gaia, piacevole, gioconda, sensuale come un epicureo. Il Pesarese a buon diritto rappresentava l'epoca sua.
>
> Il Verdi può risguardarsi come il polo opposto del Rossini, nello stesso modo che il tempo dell'uno è il rovescio del tempo dell'altro. Il Rossini si fece ammirare quando uscivasi di un periodo di sconvolgimenti per entrare in uno di pace e di tranquillità, laddove il Verdi si mostrò allora che i popoli, nauseati del quieto vivere, si disponevano ad avventurarsi nel procelloso mare delle civili commozioni. L'ingegno del Verdi rispetto a quello di Rossini, è parimenti franco, disinvolto, veemente come un soldato; ma davvero in ciò, che gli è brusco, sdegnoso irritabile, mesto o gaio, convulso come un ipocondriaco» [10].

Se accostiamo al coro di Mercadante, il coro più conosciuto di Giuseppe Verdi, quel *Va pensiero, sull'ali dorate* tratto dal *Nabucco*, l'opera

[10] Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tofani, Firenze, 1859.

che rappresenta la prima compiuta espressione del suo personale linguaggio, possiamo toccare con mano le differenze e gli elementi di novità. Innanzitutto il coro verdiano è, come voleva Mazzini, un elemento autonomo ed importante del dramma. Il testo poetico rappresenta la voce di un popolo oppresso e dolente, ne esprime le intime sensazioni ed aspettative e provoca l'identificazione e la partecipazione emotiva del pubblico:

Va, pensiero, sull'ali dorate;
Va, ti posa sui clivi, sui colli
Ove olezzano tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal!

Del Giordano le rive saluta,
Di Sionne le torri atterrate.
Oh, mia patria sì bella e perduta!
Oh! membranza sì cara e fatal!

Arpa d'or dei fatidici vati,
Perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu!

O simile di Solima ai fati
Traggi un suono di crudo lamento,
O t'ispiri il Signore un concento
Che ne infonda al patire virtù.

Verdi dimostra qui, come in tutta la sua produzione, una particolare comprensione della sensibilità del pubblico. Il suo fare musica, sia nel comporre che nel concertare le esecuzioni, mira alla comunicazione, al contatto, al coinvolgimento della platea, esaltando gli effetti espressivi del discorso musicale.

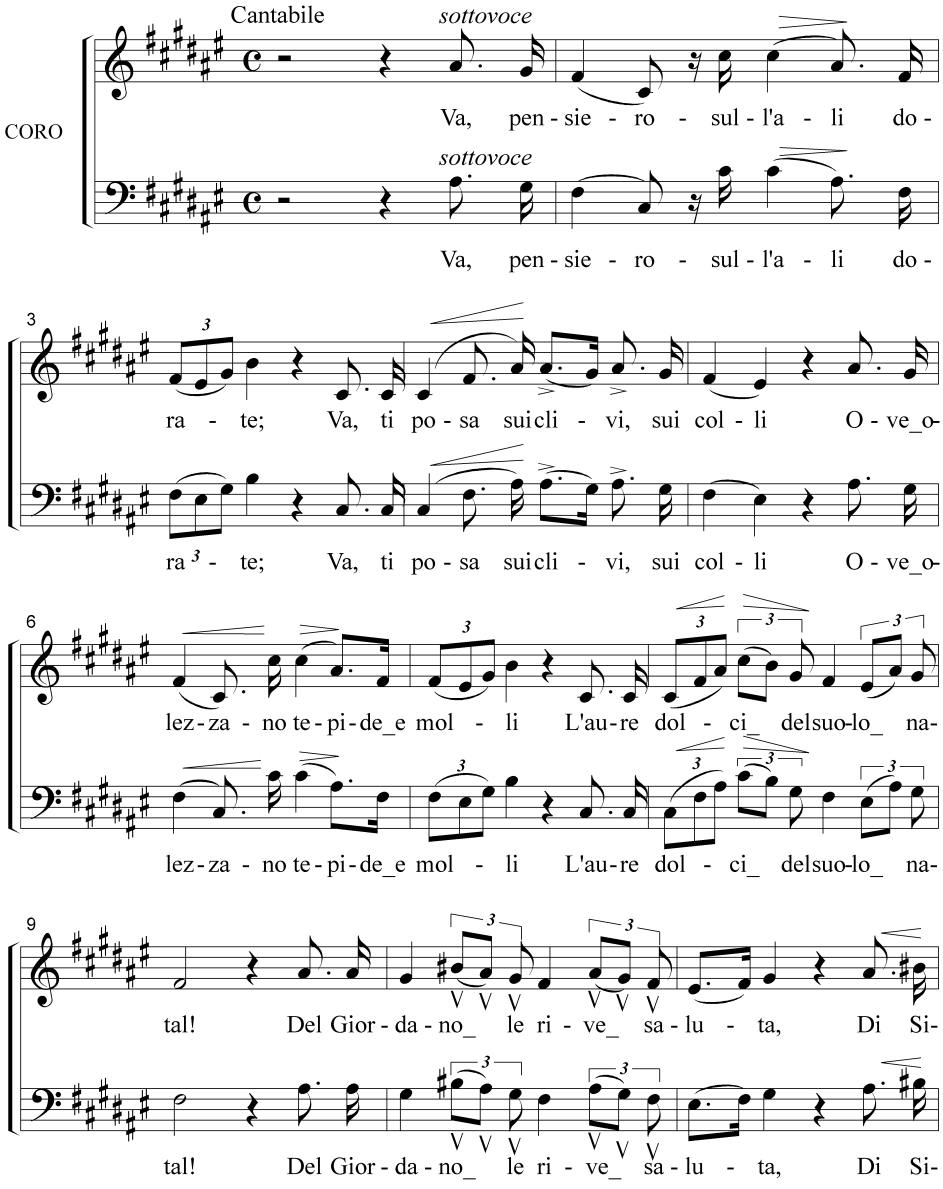
Se scorriamo la partitura del *Va pensiero* (esempio musicale n.4), ci appaiono evidenti le numerose indicazioni con cui Verdi modella e affina il significato della linea melodica: l'iniziale *sottovoce*, le forcelle dei *crescendo* e *diminuendo*, i segni di *accento* e *sforzato*, le dinamiche definite dai valori superlativi di pianissimo *pp* e fortissimo *ff*, poiché l'equilibrio formale della sua musica è dato dal contrapporsi di valori estremi.

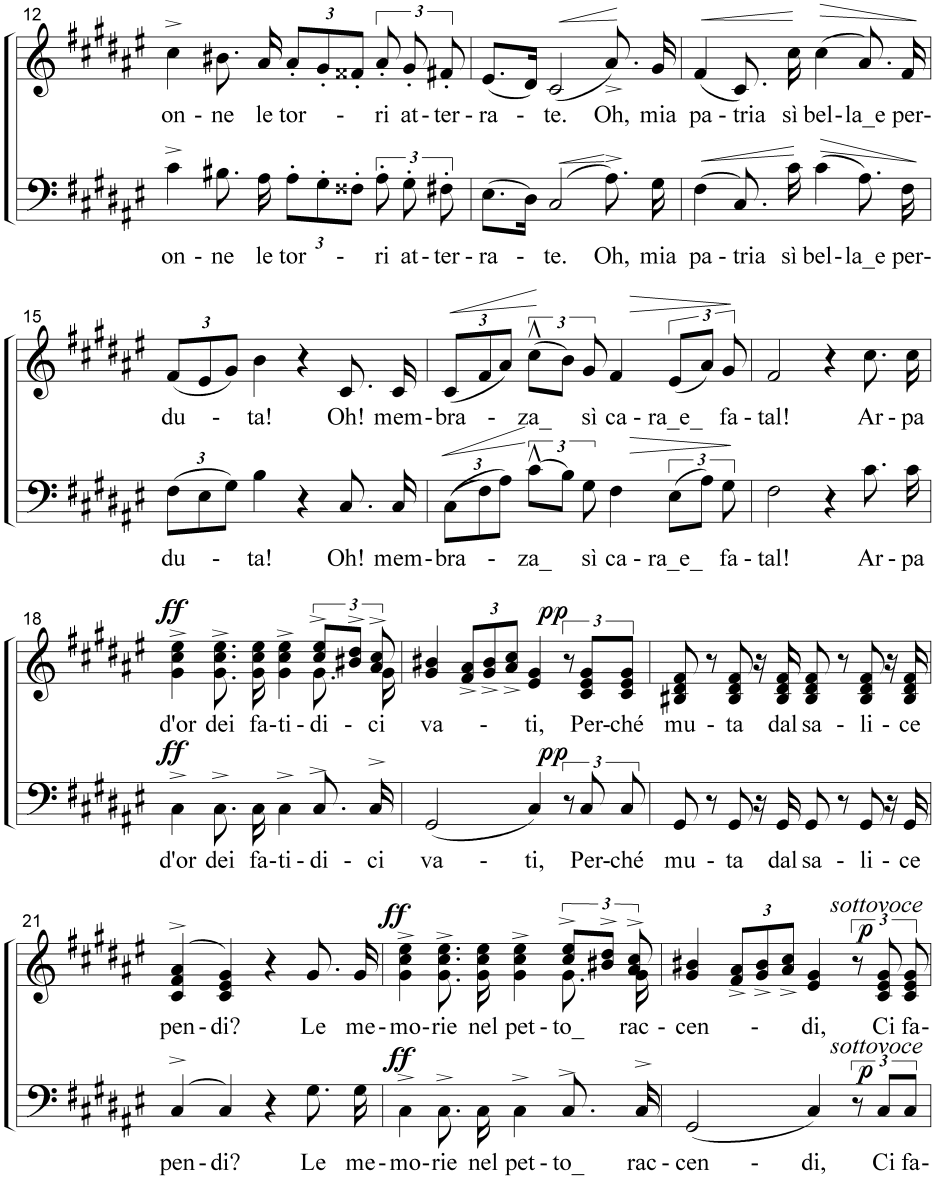
E poi c'è questa melodia meravigliosa: *una grande aria cantata da soprani, contralti, tenori e bassi*, la definì Rossini. Definizione arguta, che evidenzia la diversità di questo brano dal coro tradizionalmente inteso, con le diverse voci smistate su varie linee in contrappunto.

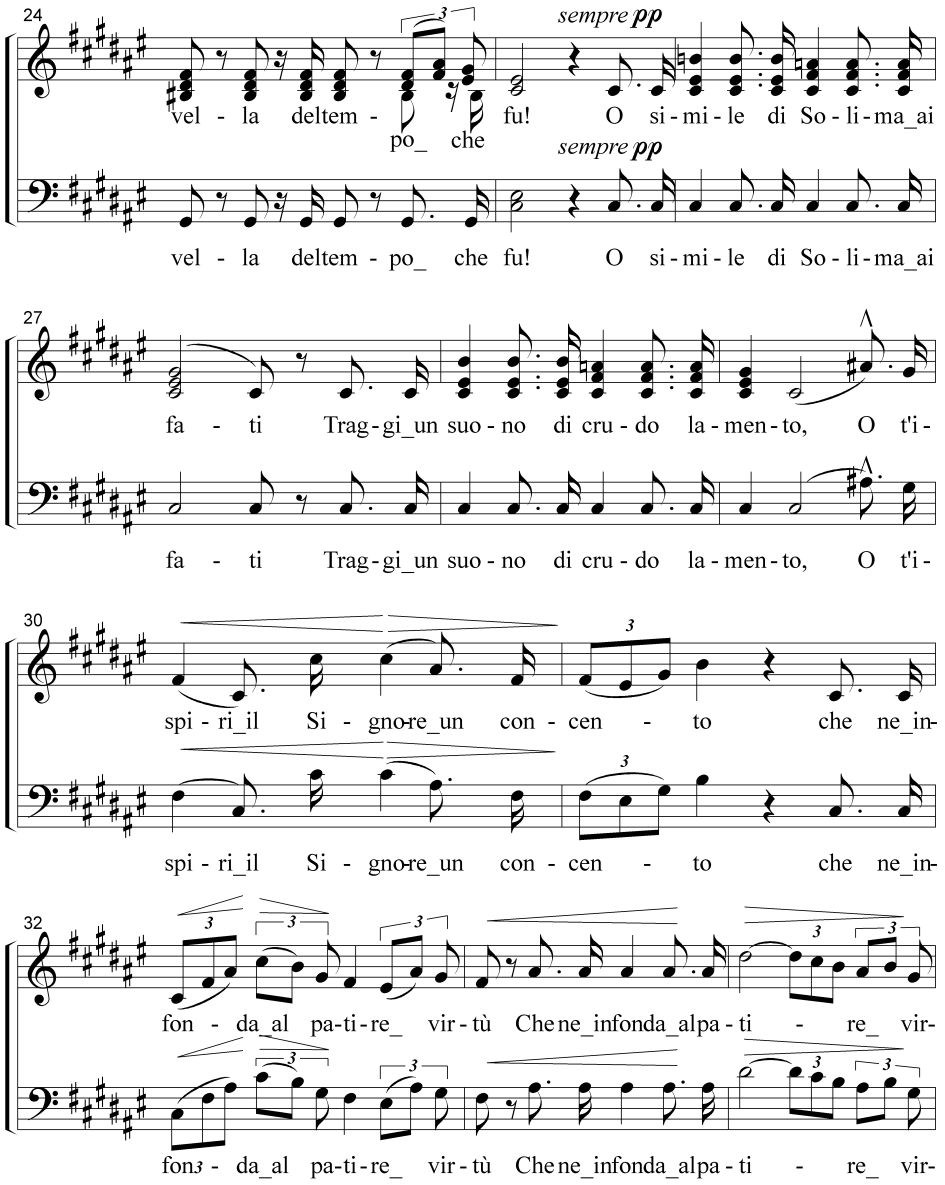
Nel coro verdiano il *Popolo* trova simbolicamente la sua unità nella fusione sonora dell'*unisono vocale*. È l'irruzione sulla scena del *quarto stato*, come sottolinea Fedele D'Amico giudicando la musica di Verdi «il solo fatto socialmente unitario che l'arte italiana dell'Ottocento abbia conosciuto, il solo in cui il quarto stato abbia fatto sentire la sua voce senza complessi di inferiorità»[11].

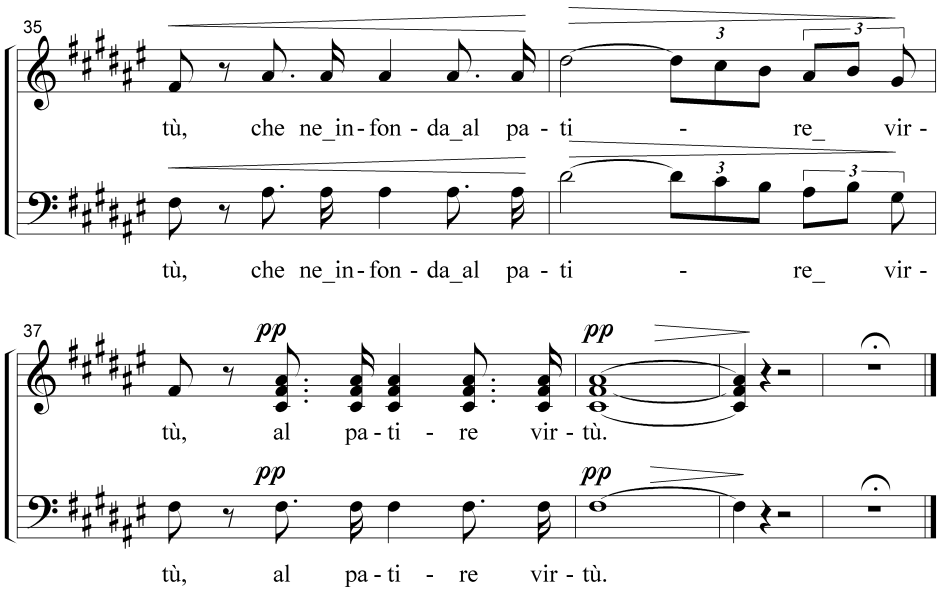
[11] Fedele D'Amico, *Verdi e il quarto stato*, ne *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 298.

Esempio musicale n.4: *Va, pensiero, sull'ali dorate*
Coro dall'opera *Nabucco* di Giuseppe Verdi




12
on - ne le tor - ri at - ter - ra - te. Oh, mia pa - tria sì bel - la_e per-
on - ne le tor - ri at - ter - ra - te. Oh, mia pa - tria sì bel - la_e per-
15
du - ta! Oh! mem - bra - za_ sì ca - ra_e_ fa - tal! Ar - pa
du - ta! Oh! mem - bra - za_ sì ca - ra_e_ fa - tal! Ar - pa
18
ff
pp
d'or dei fa - ti - di - ci va - ti, Per - ché mu - ta dal sa - li - ce
ff
pp
d'or dei fa - ti - di - ci va - ti, Per - ché mu - ta dal sa - li - ce
21
ff
sottovoce
p
pen - di? Le me - mo - rie nel pet - to_ rac - cen - di, Ci fa-
ff
sottovoce
p
pen - di? Le me - mo - rie nel pet - to_ rac - cen - di, Ci fa-


24
sempre pp
vel - la deltem - po_ che fu! O si - mi - le di So - li - ma_ai
vel - la deltem - po_ che fu! O si - mi - le di So - li - ma_ai
27
fa - ti Trag - gi_un suo - no di cru - do la - men - to, O t'i -
fa - ti Trag - gi_un suo - no di cru - do la - men - to, O t'i -
30
spi - ri_il Si - gno-re_un con - cen - to che ne_in -
spi - ri_il Si - gno-re_un con - cen - to che ne_in -
32
fon - da_al pa-ti-re_ vir-tù Che ne_infonda_al pa - ti - re_ vir -
fon - da_al pa-ti-re_ vir-tù Che ne_infonda_al pa - ti - re_ vir -



Il *blues* del Risorgimento

Giunti a questo punto inviterei il lettore ad un piccolo esercizio musicale che vale più di tutte le belle parole dette e scritte sul *Va pensiero*. La conoscenza di questa melodia si è molto accresciuta presso gli Italiani di oggi grazie alla rielaborazione interpretata da un divo del rock nostrano, *Zucchero* Fornaciari in duo con l'immancabile Luciano Pavarotti, e un'ulteriore diffusione è venuta dall'uso di questa moderna versione nella pubblicità televisiva di una famosa marca di cioccolatini. Non ci sono dunque scusanti, anche i non-musicisti e i non-melomani non possono tirarsi indietro di fronte a questa semplice richiesta: proviamo a cantarlo (magari timidamente, insieme ad un amico e secondo i nostri mezzi vocali, ma cantiamolo, troviamo il coraggio di fare un po' di musica per noi stessi, anche se a scuola non ce l'hanno insegnato, anche se in famiglia ci guarderanno preoccupati). Solo così potremo scoprire la segreta magia della musica, ponte che miracolosamente collega la nostra vita ed un mondo lontano nel tempo, solo così potremo trovarci in mezzo alla gente che affollava il Teatro alla Scala alla prima di *Nabucco*, quella sera il 9 marzo 1842, esaltata dalla percezione di essere essa stessa sulla scena nei panni del popolo ebreo, affascinata dal sentire risuonare nell'aria il suo canto interiore ancora inespresso, quello che con felicissima intuizione Luca Fontana definisce il *blues* del Risorgimento: «il grande *blues* della

mancanza, il canto ritrovato di ogni mancanza, anche della terra perduta (…) il *blues* della nostra coscienza nazionale frustrata.»[12]

Nell'anno del centenario della morte di Verdi, ci auguriamo che la RAI riprogrammi in orari di grande ascolto una puntata della felice serie *Prima della prima* dedicata alle prove del *Nabucco* diretto da Daniel Oren al teatro San Carlo di Napoli[13]. La trasmissione è una bella dimostrazione del grande potenziale educativo del mezzo televisivo, molto più adatto della parola scritta a contenuti multimediali come quelli del teatro musicale.

Per un'ora seguiamo sul piccolo schermo il lavoro del maestro israelita, che ha un'evidente partecipazione personale alla vicenda narrata nel *Nabucco*. Lo ascoltiamo sottolineare prima con l'orchestra poi con i coristi tutte quelle sfumature espressive scrupolosamente scritte in partitura da Verdi, lo vediamo sudare, agitarsi, cantare, gemere, provare e riprovare i punti difficili, controllare la pericolosa intonazione vocale dei diminuendo, dosare finemente le libertà interpretative necessarie a superare un'esecuzione scolastica, fare "lavaggio di cervello" a tutti fino a rendere coristi ed orchestrali un unico, omogeneo, caldo e sensibile strumento capace di interpretare e trasmettere tutto il significato e la carica emotiva di questa pagina. «Un'opera mal eseguita, o fiaccamente eseguita, è come un quadro visto al buio: non si capisce» sono parole di Verdi e sappiamo dagli aneddoti sulla sua vita quanto scrupolo mettesse nelle prove per raggiungere il risultato voluto.

Daniel Oren conclude l'esecuzione prolungando il canto dell'ultima sillaba in un'emissione a bocca chiusa che sospende il ritmo e smaterializza la timbrica delle voci, un finale di grande suggestione creato dalla tradizione esecutiva, un effetto che sembra condensare tutta la varietà del discorso musicale in un elemento puramente sonoro, diretto al livello più intimo della percezione dell'ascoltatore, che si sente circondato da un'indefinibile, meravigliosa sonorità senza tempo.

Più d'uno ha voluto spiegare il successo di questa come di altre pagine di Verdi, con la sensazione di nostalgia del *paradiso perduto* evocata nel pubblico. Anche nella presentazione di questa trasmissione, Alessandro Baricco, il nostro intellettuale più telegenico, affronta l'argomento con la consueta abilità di comunicatore che gli permette di proporre al pubblico televisivo, pur con qualche cautela («vi leggerò poche righe scritte da un

[12] Luca Fontana, Christian Olivares, *Verdi Storia illustrata della vita e delle opere*, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 50 e 54.

[13] Al regista della trasmissione Lorenzo Hendel e agli ideatori del ciclo *Prima della prima* Rosaria Bronzetti e Paolo Gazzara, i nostri più cordiali complimenti, per aver dimostrato che il servizio pubblico televisivo può offrire un prodotto culturale di qualità.

filosofo, non spaventatevi è una cosa molto facile»), una citazione di Adorno per spiegare un significato meno evidente, ma più coinvolgente del canto degli ebrei schiavi ed esiliati:

> « … e per la felicità come per la verità, non la si ha, ma ci si è. Felicità è l'essere circondati, l'esser dentro, come un tempo nel grembo della madre. Ecco perché nessuno che sia felice può sapere di esserlo, per vedere la felicità dovrebbe uscirne, sarebbe come chi è già nato. Chi dice di essere felice mente. Fedele alla felicità è chi dice di essere stato felice».

La nostalgia della *patria sì bella e perduta* si dilata quindi nella dimensione inconscia ed universale della nostalgia della perduta condizione prenatale. Franco Fornari, analizzando i meccanismi psicologici del melodramma nel suo *Psicanalisi della musica*, intende questa condizione come luogo ideale dell'origine che tentiamo di ricreare e riconquistare attraverso la magia dei suoni:

> « … la musica mette in moto l'accensione originaria dell'anima. L'anima, come la musica, nasce dal sognare il paradiso perduto»[14].

L'approccio psicoanalitico appartiene indubbiamente alla metodologia della cultura contemporanea, ma può sembrare meno lontano dalla mentalità degli uomini dell'Ottocento, se superiamo la distanza terminologica e consideriamo l'attenzione e la sensibilità con cui descrivono e indagano la vita interiore e i *moti dell'animo*. In una lettera a Verdi del 1847 Giuseppe Giusti lo invita a proseguire nel compito di interpretare con la sua musica la particolare condizione dolente degli Italiani:

> «Tu sai che la corda del dolore è quella che trova maggior consonanza nell'animo nostro, ma il dolore assume carattere diverso a seconda del tempo o a seconda dell'indole e dello stato di questa nazione o di quella. La specie di dolore che occupa ora gli animi di noi Italiani, è il dolore di una gente che si sente bisognosa di destini migliori; è il dolore di chi è caduto e desidera rialzarsi; è il dolore di chi si pente e aspetta e vuole la sua rigenerazione. Accompagna, Verdi mio, colle tue nobili armonie questo dolore alto e solenne; fa di nutrirlo, di fortificarlo, d'indirizzarlo al suo scopo»[15].

[14] Franco Fornari, *Psicoanalisi della musica*, Milano, Longanesi, 1984, p.33.
[15] G. Cesari e A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura della commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milano, 1913, pp.449-50.

L'idea di una musica come guida alla consapevolezza che nella sofferenza fermenta l'energia di una rigenerazione liberatoria, l'avevamo già colta, poeticamente suggerita, proprio nei versi con cui Solera chiude il *Va pensiero*, in quella preghiera *O t'ispiri il Signore un concento / Che ne infonda al patire virtù.*

Oltre la musica

Nelle opere successive che vanno da *I Lombardi alla prima crociata* (1843) a *La Battaglia di Legnano* (1849), ovvero nel periodo della sua produzione più legata a intenzioni ed interpretazioni patriottiche, Verdi riproporrà numerose volte la formula di successo del coro interprete della voce del popolo, ma il coro del *Nabucco* resterà il capolavoro assoluto ed irripetibile. Quello che arriva più vicino ad eguagliarne la qualità musicale e poetica, è il coro *O Signore, dal tetto natio*, (esempio musicale n.5) dall'opera *I Lombardi alla prima crociata*:

O Signore, dal tetto natio
Ci chiamasti con santa promessa:
Noi siam corsi all'invito di un pio
Giubilando per l'aspro sentier.

Ma la fronte avvilita e dimessa
Hanno i servi già baldi e valenti!
Deh, non far che ludibrio alle genti
Sieno, o Cristo, i tuoi fidi guerrier!

Oh, fresc'aure volanti sui vaghi
Ruscelletti de' prati lombardi,
Fonti eterne, purissimi laghi!
Oh, vigneti dorati dal sol!

Dono infausto crudele è la mente
Che vi pinge sì veri agli sguardi
Ed al labbro più dura e cocente
Fa la sabbia d'un arido suol.

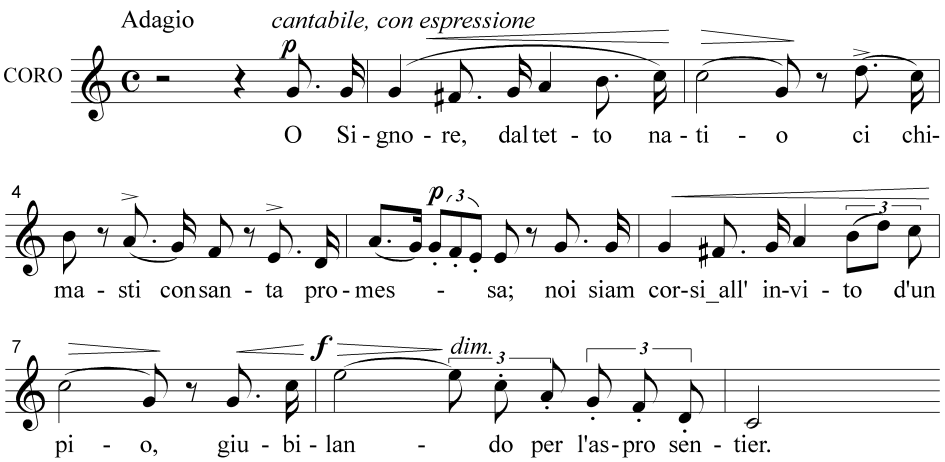
Questa pagina operistica ha goduto di una fama extra musicale poiché compare nella poesia *Sant'Ambrogio* che Giuseppe Giusti scrisse nel 1845 a Milano. Di fronte a soldati stranieri che cantano e suonano in chiesa, Giusti mette da parte il patriottismo e affida alla musica il difficile compito di affratellare genti diverse e nemiche:

Ma in quella che s'appresta il sacerdote
a consacrar la mistica vivanda,
di sùbita dolcezza mi percuote
su, di verso l'altare, un suon di banda.
Dalle trombe di guerra uscìan le note
come di voce che si raccomanda,
d'una gente che gema in duri stenti
e de' perduti beni si rammneti.

Era un coro del Verdi; il coro a Dio
là dei Lombardi miseri assetati;
quello, O Signore dal tetto natio,
che tanti petti ha scossi e inebriati.
Qui cominciai a non essere più io
e, come se que' così doventati
fossero gente della nostra gente,
entrai nel branco involontariamente.

Che vuol ella, Eccellenza, il pezzo è bello,
poi nostro, e poi suonato come va;
e coll'arte di mezzo, e col cervello
dato all'arte, l'ubbie si buttan là.

Esempio musicale n.5: O Signore, dal tetto natio,
coro dall'opera *I Lombardi alla prima Crociata* di Giuseppe Verdi.



Un valore aggiunto extra musicale dobbiamo attribuirlo anche a *La Battaglia di Legnano* per la situazione in cui venne rappresentata a Roma, la sera del 27 gennaio 1849, al Teatro Argentina.

«Fuggito il papa, il 24 novembre 1848, travestito da prete, da un Quirinale assediato da popolo e cittadini armati che reclamano la costituzione, mentre si sta decidendo la proclamazione della repubblica, con Maz-

zini, e l'eroe dei due Mondi subito accorsi, giunge a Roma anche Verdi col suo spartito sotto il braccio, composto tra due rivoluzioni»[16]

Noi siamo oggi abituati a *instant-books* e *instant-movies* in cui si rispecchiano la realtà e gli avvenimenti che ci circondano, ma per l'epoca l'evento fu eccezionale. Le cronache parlano dello straordinario entusiasmo dei romani, avviati a proclamare la repubblica, nell'assistere alle rappresentazione dell'opera. È il momento di maggiore fusione tra l'azione della storia e la sua rappresentazione stilizzata nel melodramma, che si compie nel nome di Verdi *Maestro della Rivoluzione Italiana*[17]

«Al Verdi, che dal 1842 in poi regna solo in Italia, ben s'addice il nome di rappresentante del fasto musicale del suo tempo. Come tale egli doveva scrivere un'opera corrispondente al nuovo stato degli animi nell'anno 1848. E così fece. Erano i travagli dell'Italia giunti vicini al loro nodo, quando nel gennaio 1849 fu posta sulle scene in Roma la *Battaglia di Legnano*»[18].

Sono parole di un contemporaneo di Verdi, Andrea Basevi, poiché fu subito evidente il ruolo assunto dall'arte verdiana in rapporto all'evoluzione dei sentimenti nazionali. Ruolo conquistato non per merito delle vicende narrate, ma grazie a quel personale linguaggio musicale creato da Verdi, come osserva uno dei maggiori studiosi dei giorni nostri, Julian Budden[19]:

«Io non sono del parere che le cosiddette «opere risorgimentali» avessero un'intenzione politica provocatoria. È facile dimenticare che gran parte dei soggetti di queste opere o soggetti simili, per esempio *Attila*, sono stati musicati anche da altri compositori. Erano temi che facevano parte della temperie culturale di allora. Solo che l'espressione musicale di Verdi è così diretta e viva che l'impatto emotivo era molto maggiore. Da qui la possibilità di darne interpretazioni politiche a seconda dell'occasione del momento»[20].

---

[16] Luca Fontana, Christian Olivares, *Verdi Storia illustrata della vita e delle opere*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p.102.

[17] Questa definizione è ripresa dal titolo del saggio di Gino Monaldi, *Il Maestro della Rivoluzione Italiana*, Milano, Società Editoriale Italiana, 1913.

[18] Abramo Basevi, op.cit.

[19] Di Julian Budden si veda *Le Opere di Verdi*, pubblicato nel 1973 e finalmente tradotto in italiano dalla EDT nel 1985, opera corposa e fondamentale, che testimonia l'interesse e l'apprezzamento del mondo anglosassone per il teatro verdiano.

[20] Luca Fonatana, *Viva Verdi! Ma ce lo meritiamo?*, in *Diario della settimana*, 1 dicembre 2000, p.27.

Ma come definire i caratteri peculiari «quasi del tutto liberi dall'ossequio agli illustri modelli dei predecessori»[21] della sua *espressione musicale*?

«È spesso rozza come la parlata del popolano»[22], una «parlata apparentemente illogica, meravigliosamente favolosa eppure vibrata nel profondo e drammaticamente adesiva»[23]. Sono proprio gli aspetti giudicati negativamente, «la scamiciata volgarità di molti passi delle opere giovanili, il peso dell'orchestrazione bandistica e la scoraggiante banalità degli accompagnamenti»[24], necessari a marcare la «preponderanza dell'elemento sensibile e dello splendente *pathos* meridionale»[25], a realizzare l'espressione musicale dell'*italianità*, che se oggi può apparire un concetto superato nell'appiattimento del villaggio globale, era ben chiaro e presente a Verdi quando difendeva «l'arte nostra, il nostro istinto, quel nostro fare sicuro spontaneo naturale sensibile abbagliante di luce»[26].

Il *verdismo*

La musica di Verdi è al centro di quel fenomeno culturale tutto italiano che ha portato la musica del melodramma ottocentesco anche tra chi in teatro non mise mai piede. Così ce lo descrive Roberto Leydi:

> «il melodramma italiano, uscendo dai luoghi deputati della sua esistenza, si è diffuso fin nelle campagne a toccare la sensibilità e la coscienza di quelle che oggi si direbbero "masse", per condizioni geografiche o economico-sociali escluse dall'incontro diretto con l'opera nei teatri "borghesi"»[27].

---

[21] Carlo Gatti, *Verdi*, Milano, Mondadori, 1950, p.159.

[22] Gino Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, p.42.

[23] Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol.I, p.490.

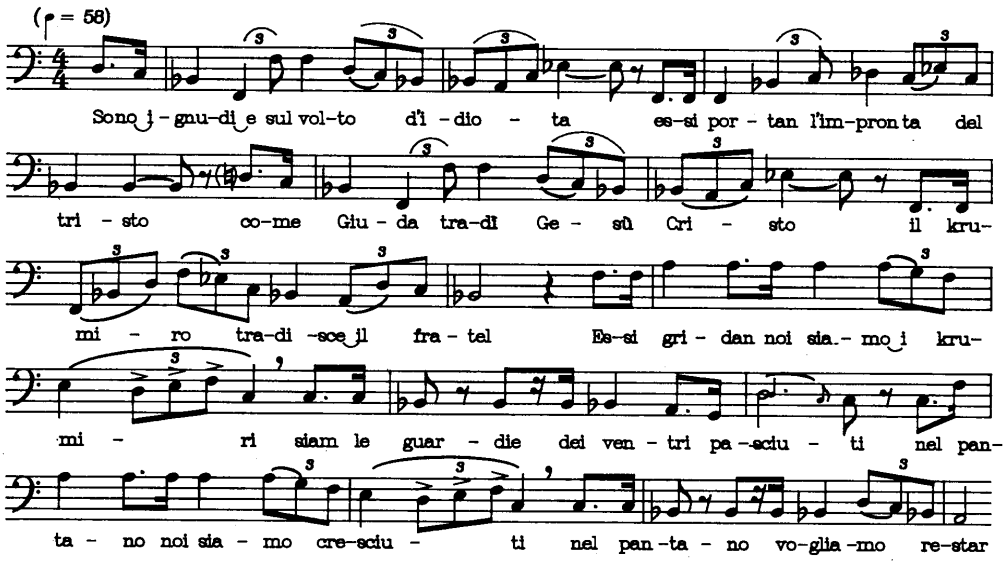
[24] Massimo Mila, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, p.158.

[25] Giorgio Vigolo, *Il Requiem Italiano*, [3 Luglio 1945] in *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971

[26] Anton Ehrenzweig nel suo *Psicoanlisi della percezione nelle arti visive e nella musica*, ha dimostrato che proprio l'irruzione di elementi disarticolati, alterando le forme tradizionali, crea una nuova e maggiore sensazione di plasticità nella percezione.

[27] Roberto Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, vol.6, p.303

Esempio musicale n. 6: *Sono ignudi e sul volto d'idiota*, parole di Antonio Vergnanini sull'aria contratta e lievemente variata di *Va pensiero*.



Il fenomeno crea qualche motivo di discussione tra chi si occupa di musica popolare. Noi, con Gramsci, sposeremo la posizione già espressa in uno scritto del 1887 da Ermolao Rubieri[28], per cui indipendentemente dal fatto che l'autore sia anonimo popolano o celebre artista, e che le sue intenzioni siano o meno rivolte al popolo, si può considerare musica popolare quella che il popolo riconosce come espressione del suo «modo di concepire il mondo e la vita» [29].

Ci interessa piuttosto il passaggio «dal momento della creazione individuale all'adattamento, alla fruizione collettiva»[30], quando le invenzioni melodiche di Verdi, il suo stile particolare, diventano il mezzo per esprimere nuovi contenuti. Numerose parodie su temi tratti da opere di Verdi, ma non solo, sono state raccolte da Emilio Jona e Sergio Liberovici, ripercorrendo la storia dei canti operai a Torino tra fine Ottocento e primo Novecento. Ritroviamo l'aria del *Va pensiero* per un testo di scherno

[28] Ermolao Rubieri, *Storia della poesia italiana*, 1887; ristampa anastatica per le Edizioni del Gallo, Milano, 1966.
[29] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p.221.
[30] Emilio Jona, Sergio Liberovici, *Canti degli operai torinesi dalla fine dell'800 agli anni del fascismo*, Milano, Unicopli, 1990, p.XIX. Gli autori notano l'affinità dei momenti di questo processo con gli elementi della dinamica linguistica che Saussure ha definito *parole* e *langue*.

contro i crumiri (esempio musicale n.6) o per guidare quello che fu certamente il canto più popolare di questo repertorio, più volte pubblicato nei canzonieri anarchici e socialisti, l'*Inno del primo maggio / Da cantarsi sull'aria del coro dell'opera Nabucco* di Pietro Gori:

Vieni o Maggio, t'aspettan le genti,
ti salutan i liberi cuori;
dolce Pasqua dei lavoratori,
vieni e splendi alla gloria del sol.

Squilli un inno di alate speranze
al gran verde che il frutto matura,
a la vasta ideal fioritura
in cui freme il lucente avvenir.

Disertate, o falangi di schiavi
dai cantieri, da l'arse officine,
via dai campi, su da le marine
tregua, tregua, all'eterno sudor!

Innalziamo le mani incallite,
e sian fascio di forze fecondo
noi vogliamo redimere il mondo
dai tiranni de l'ozio e de l'or.

Giovinezze, dolori, ideali
primavere del fascino arcano
verde maggio del genere umano
date ai petti il coraggio e la fè;

date fiori ai ribelli caduti
collo sguardo rivolto all'aurora
al gagliardo che lotta e lavora
al veggente poeta che muor!

È interessante dunque notare che il linguaggio musicale di Verdi, soprattutto del primo Verdi, supera i confini delle sue opere, per estendere il suo influsso alla creatività popolare fino ai primi anni del Novecento. Supera i temi patriottici di *un* risorgimento, e diventa veicolo musicale di *ogni* risorgimento, inteso nel senso più ampio di espressione delle idee e dei sentimenti di rivalsa e progresso, delle ansie di giustizia e libertà.

La *Marsigliese degli Italiani*

Nel finale vogliamo tornare ad un argomento che avevamo lasciato in sospeso: il tentativo di creare sul modello della *Marsigliese*, simbolo musicale per eccellenza della Rivoluzione francese, un inno italiano altrettanto efficace.

Tra le numerose composizioni, il primo esempio di rilievo è *La coccarda* «inno nazionale al re cantato per la prima volta dal popolo torinese il 3 novembre 1847 in occasione che S.M. partiva alla volata di Genova». Fu composto su commissione di re Carlo Alberto e a tempo di record da Luigi Felice Rossi su testo di Giuseppe Bertoldi, e si guadagnò la definizione di *Marsigliese dei Piemontesi*.

Con l'azzurra coccarda sul petto,
Con italici palpiti in cuore,
Come figli d'un padre diletto,
Carlo Alberto veniamo ai tuoi piè;
E gridiamo esultanti d'amore:
Viva il Re!

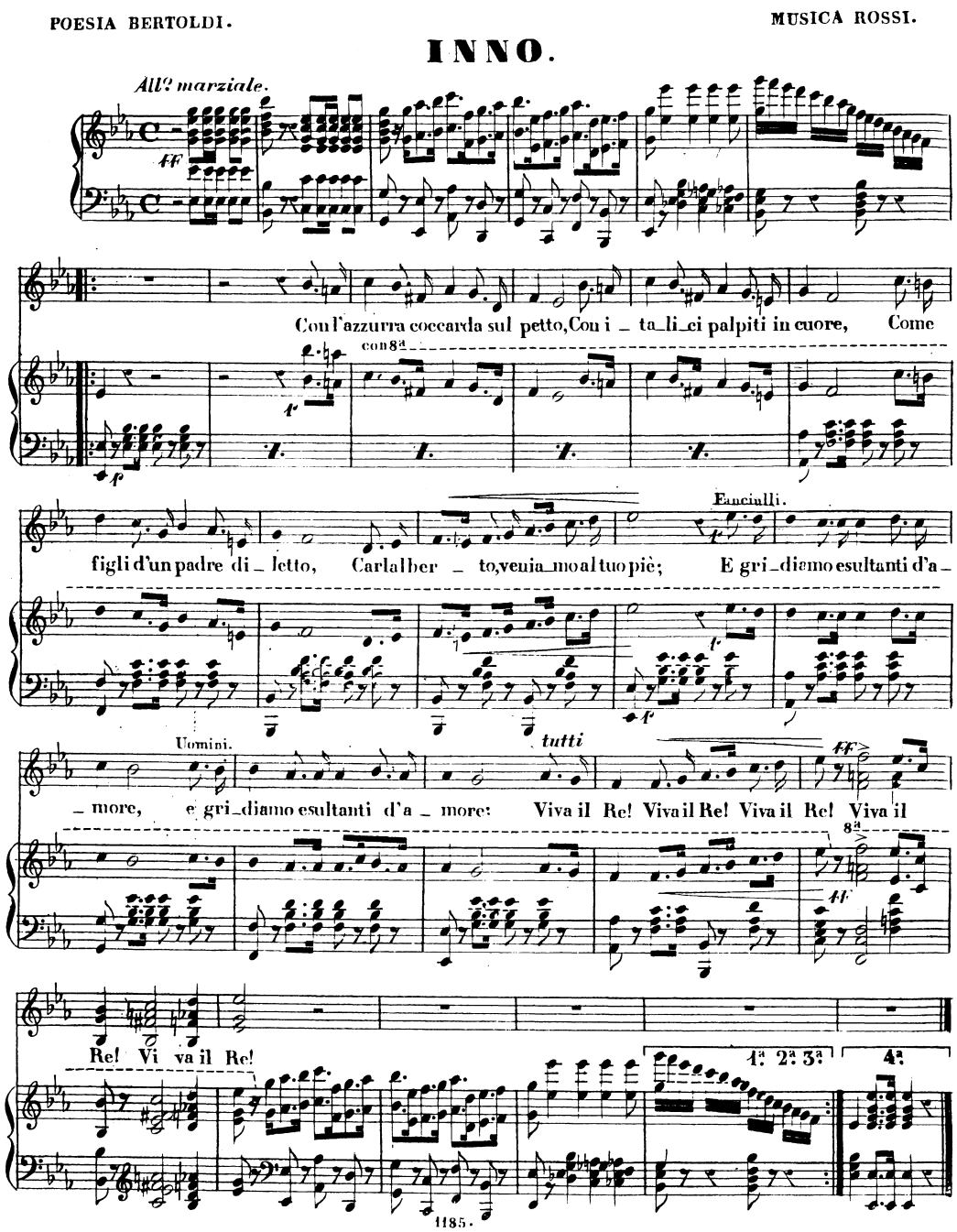
Figli tutti d'Italia noi siamo,
Forti e liberi il braccio e la mente;
Più che morte i tiranni abborriamo,
Abborriamo più che morte il servir;
Ma del Re che ci regge clemente
Noi siam figli e godiamo obbedir.
Viva il Re!

A compire il tuo vasto disegno
Attendesti il messaggio di Dio:
Di compirlo, o Re grande, sei degno
Tu ci innalzi all'antica virtù.
Carlalberto si strinse con Pio,
Il gran patto fu scritto lassù.
Viva il Re!

Se ti sfidi la rabbia straniera,
Monta in sella e solleva il tuo brando:
Con azzurra coccarda e bandiera
Sorgeremo tutti quanti con te;
Voleremo alla pugna gridando
Viva il Re!

Nella partitura (esempio musicale n.7) spicca l'effetto di alternanza timbrica al quinto verso, esposto prima dalle voci bianche dei *fanciulli* e ripetuto dalle voci maschili, mentre nel testo è da notare, alla seconda strofa, il senso del patto che unisce un popolo di uomini liberi ed un Re accettato in virtù dei suoi meriti (Carlo Alberto aveva appena concesso le riforme), ed alla terza strofa l'accenno a quell'alleanza con Pio IX, destinata a non durare.

Esempio musicale n.7: riproduzione dell'edizione Magrini del 1848



Mazzini coinvolge nel 1848 nell'impresa di dare agli italiani il loro canto di battaglia Goffredo Mameli e Giuseppe Verdi. Scrive a Mameli: «Mandami un inno che diventi la Marsigliese italiana, e della quale il popolo, per usare la frase di Verdi, scordi l'autore e il poeta»[31]. Il testo dell'inno militare Suona la tromba, l'ultimo scritto da Mameli prima di morire a ventidue anni nella difesa della Repubblica romana, viene spedito a Parigi, dove Verdi sta lavorando al Corsaro. Verdi lo musica, ma sembra di leggere tra le righe della lettera con cui Verdi accompagna la partitura, la sensazione di non aver centrato l'obiettivo, di essersi sentito forzato a compiere il suo dovere musicale per aderire alla richiesta di Mazzini, ma senza una ispirazione autentica e spontanea:

> «Parigi, 18 ottobre 1848, Caro signor Mazzini, Vi mando l'inno, e sebbene un po' tardi, spero vi arriverà in tempo. Ho cercato di essere più popolare e facile che mi sia stato possibile. Fatene quell'uso che credete: abbruciatelo anche se non lo credete degno. Se poi gli date pubblicità, fate che il poeta cambi alcune parole nel principio della seconda e terza strofa, in cui sarà bene fare una frase di cinque sillabe che abbia un senso a sé come tutte le altre strofe. *Noi lo giuriamo... …Suona la tromba*, etc.etc. poi, ben s'intende, finire il verso con lo sdrucciolo. Nel quarto verso della seconda strofa bisognerà far levare l'interrogativo e fare che il senso finisca col verso. Io avrei potuto musicarli come stanno, ma allora la musica sarebbe diventata difficile, quindi meno popolare e non avremmo ottenuto lo scopo. Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde».

Molti anni dopo, in una lettera all'Arrivabene dell'8 marzo 1884, Verdi confessa apertamente la sua incapacità di scrivere su ordinazione e non manca un motto di spirito indirizzato a Pio IX:

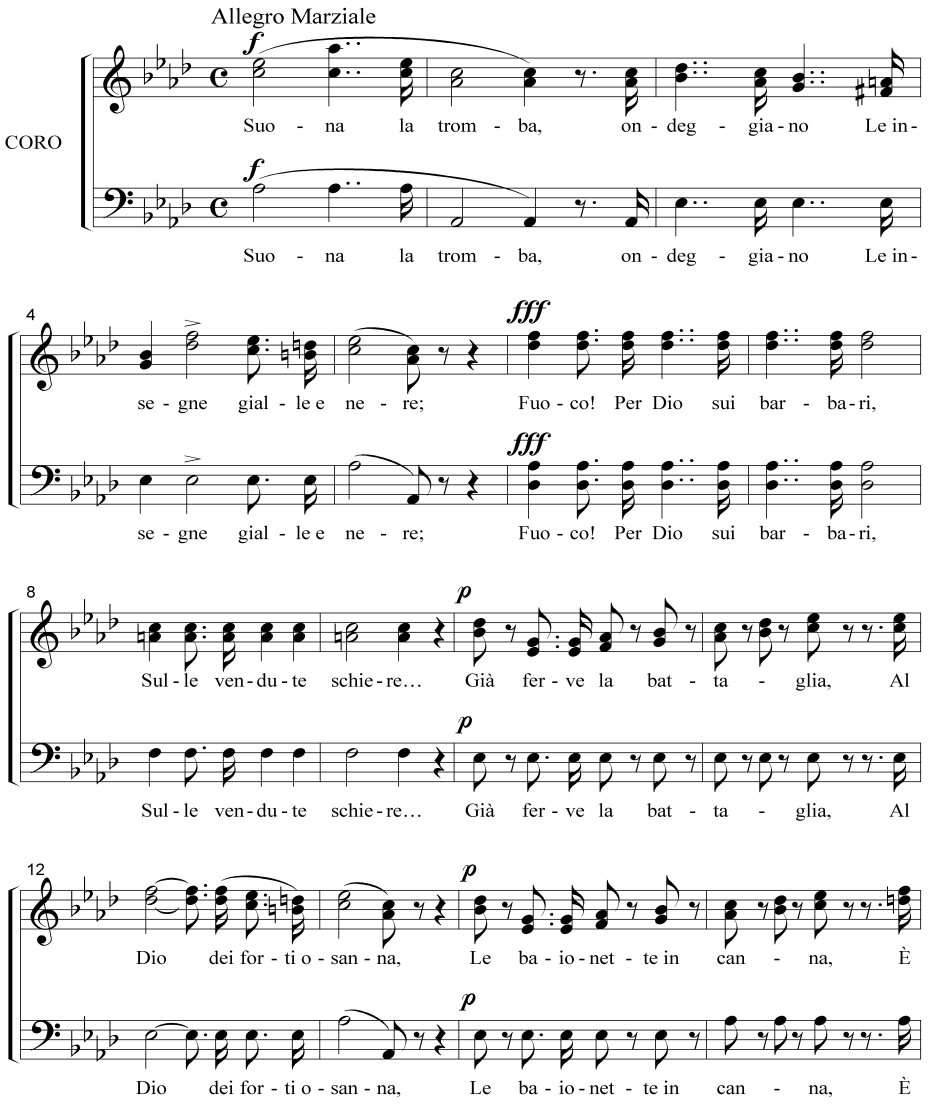
> «Poi io non sono mai stato capace di fare note né per l'uno né per l'altro, siano bianchi, rossi o neri. L'ho sfuggita bella una volta! Fui in pericolo nel '48 di fare un inno per Pio IX!! Me ne salvai per miracolo».

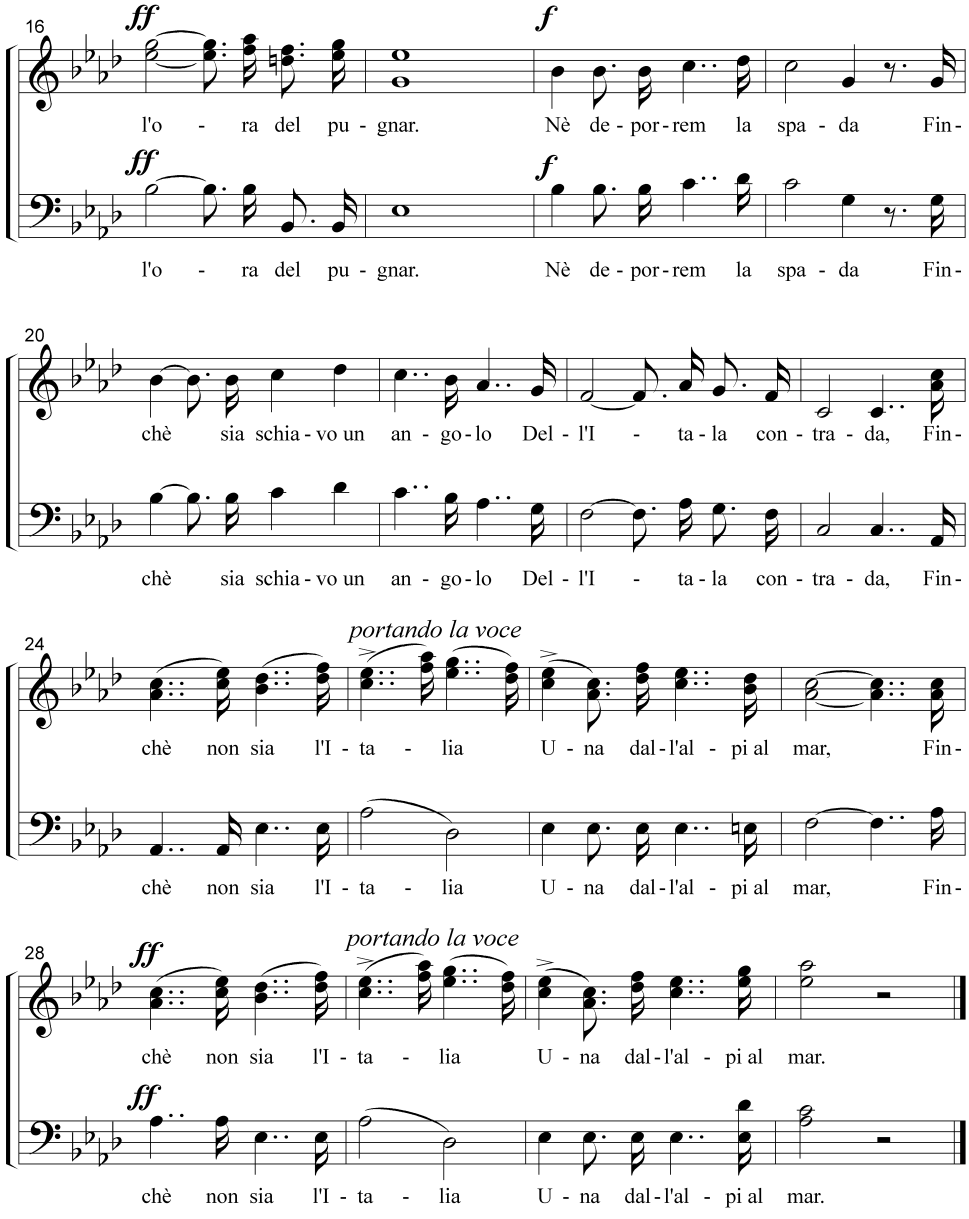
Uno sguardo alla musica di *Suona la tromba* (esempio musicale n.8) conferma la sensazione di inadeguatezza: manca una melodia principale nettamente modellata, mancano formule ripetitive che facilitino l'apprendimento, le modulazioni armoniche e i salti dinamici sono d'effetto, ma non di facile esecuzione, con la conseguenza che nonostante le più degne

[31] Frank Walker, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, p.236.

premesse connesse ai nomi degli autori, quest'inno non si è guadagnato il favore del pubblico.

Esempio musicale n.8: *Suona la tromba!*
Inno di Goffredo Mameli, musica di Giuseppe Verdi




16
ff
f
l'o - ra del pu - gnar. Nè de - por - rem la spa - da Fin -
ff
f
l'o - ra del pu - gnar. Nè de - por - rem la spa - da Fin -
20
chè sia schia - vo un an - go - lo Del - l'I - ta - la con - tra - da, Fin -
chè sia schia - vo un an - go - lo Del - l'I - ta - la con - tra - da, Fin -
24
portando la voce
chè non sia l'I - ta - lia U - na dal - l'al - pi al mar, Fin -
chè non sia l'I - ta - lia U - na dal - l'al - pi al mar, Fin -
28
ff
portando la voce
chè non sia l'I - ta - lia U - na dal - l'al - pi al mar.
ff
chè non sia l'I - ta - lia U - na dal - l'al - pi al mar.

Un altro inno scritto da Goffredo Mameli e musicato da Michele Novaro sul finire del 1847, ottiene invece grande successo fin dal primo apparire:

«Quell'inno è un capolavoro: è originale dalla prima riga sino all'ultima; annunzia un ingegno poetico non comune, una fantasia potente, un cuore tutto ridondante di amore alla civiltà e all'Italia»1.

Si tratta de *Il Canto degli Italiani*, oggi a tutti noto come Inno di Mameli o come Fratelli d'Italia. Dal 1946 è l'inno nazionale provvisorio[32], ma già nel 1862 Verdi lo aveva investito del compito di rappresentare l'Italia inserendolo accanto agli inni francese e inglese nel suo *Inno delle Nazioni*.

Sembrerebbe facile approfondire la conoscenza di questo canto risorgimentale, riferendoci al *già noto* degli Italiani, che raramente lo cantano, ma sono abituati ad ascoltarlo in occasioni istituzionali o sportive. Ma è proprio questo tipo di fruizione abitudinaria e scontata ad offuscare la comprensione, come osservava già nel 1948 Raffaello Monterosso, autore del saggio *La musica del Risorgimento*, che riteniamo il testo più ampio e sistematico sull'argomento:

> «Ai nostri giorni, l'*Inno di Mameli*, è tanto entrato a far parte del patrimonio comune della nazione, che l'udirlo è divenuto un fatto quasi meccanico. Poi, le esecuzioni correnti hanno finito, come sempre avviene, con lo svisare la stessa bellezza della musica».[33]

Un altro problema sono appunto le *esecuzioni correnti*, affidate normalmente oggi come allora a complessi bandistici, qualche volta di ottimo livello, ma più spesso espressione di volonteroso dilettantismo. Pur con tutta la simpatia per quelle spavalde orde di possessori di strumenti musicali, va detto che le bande riescono a fare gravi danni, non solo per scarsa tecnica dei suonatori, ma anche per le orchestrazioni realizzate da capibanda raramente di buon livello e cultura musicale.

Per una reale comprensione dell'*Inno di Mameli*, dobbiamo tentare la difficile impresa di ricostruirci una verginità d'ascolto, iniziando magari col recuperare e rispettare il titolo originale apposto dall'autore, quel *Canto degli Italiani*, senza dubbio più significativo e meno banale del titolo abituale.

---

[32] Dal verbale del Consiglio dei Ministri del 12 ottobre 1946: «Si proporrà schema di decreto col quale si stabilisca che provvisoriamente l'inno di Mameli sarà considerato inno nazionale». No comment.

[33] Raffaello Monterosso, *La musica del Risorgimento*, Vallardi, Milano, 1948, p.142.

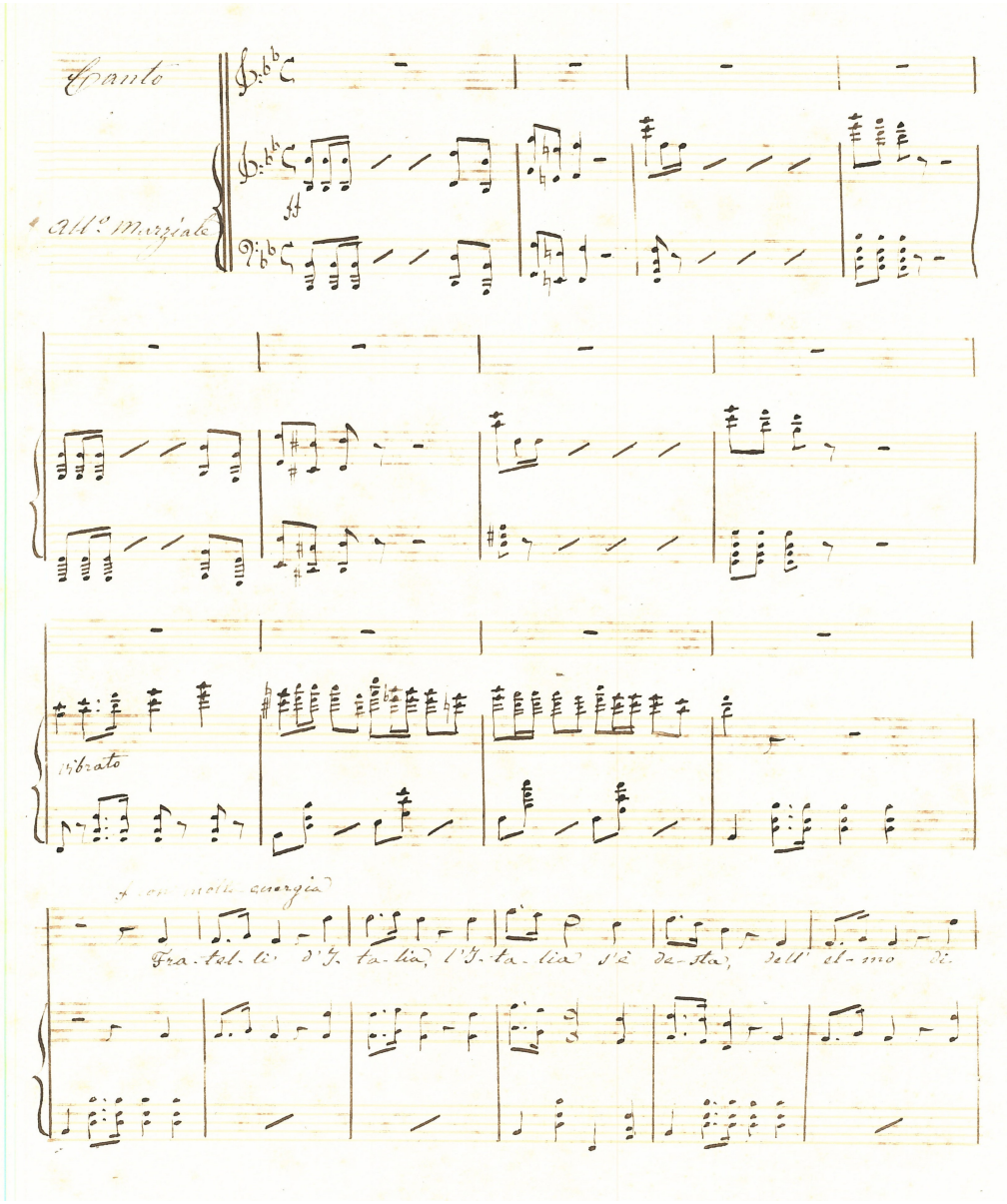
Quindi proviamo a leggere il testo musicale senza condizionamenti, ma non sarà facile trovare una fonte attendibile: infatti non esiste, per quanto ci è stato possibile appurare, un'edizione moderna che non sia un arrangiamento della musica di Novaro. Ciò che più colpisce ad un primo sguardo del manoscritto (esempio musicale n.9), sono alcune indicazioni espressive: *f con molta energia* all'inizio del canto, *pp e molto concitato* all'*Allegro Mosso*, *crescendo ed accellerando sino alla fine* nelle ultime battute, indicazioni che purtroppo non compaiono nelle edizioni moderne, ma che sono fondamentali per comprendere il carattere del brano: un incalzante e travolgente canto di battaglia e non una monotona marcetta. L'iniziale indicazione di tempo, *Allegro Marziale*, non significa, come qualcuno interpreta, tempo di marcia: *marziale* significa guerresco, bellicoso, ma se anche volessimo rapportarlo ad una marcia militare, bisogna sapere che tra le musiche militari codificate, suonate per guidare il movimento delle truppe sul campo, figura la marcia a passo di carica, caratterizzata dall'accelerando del tempo nel finale[34], proprio come il nostro inno.

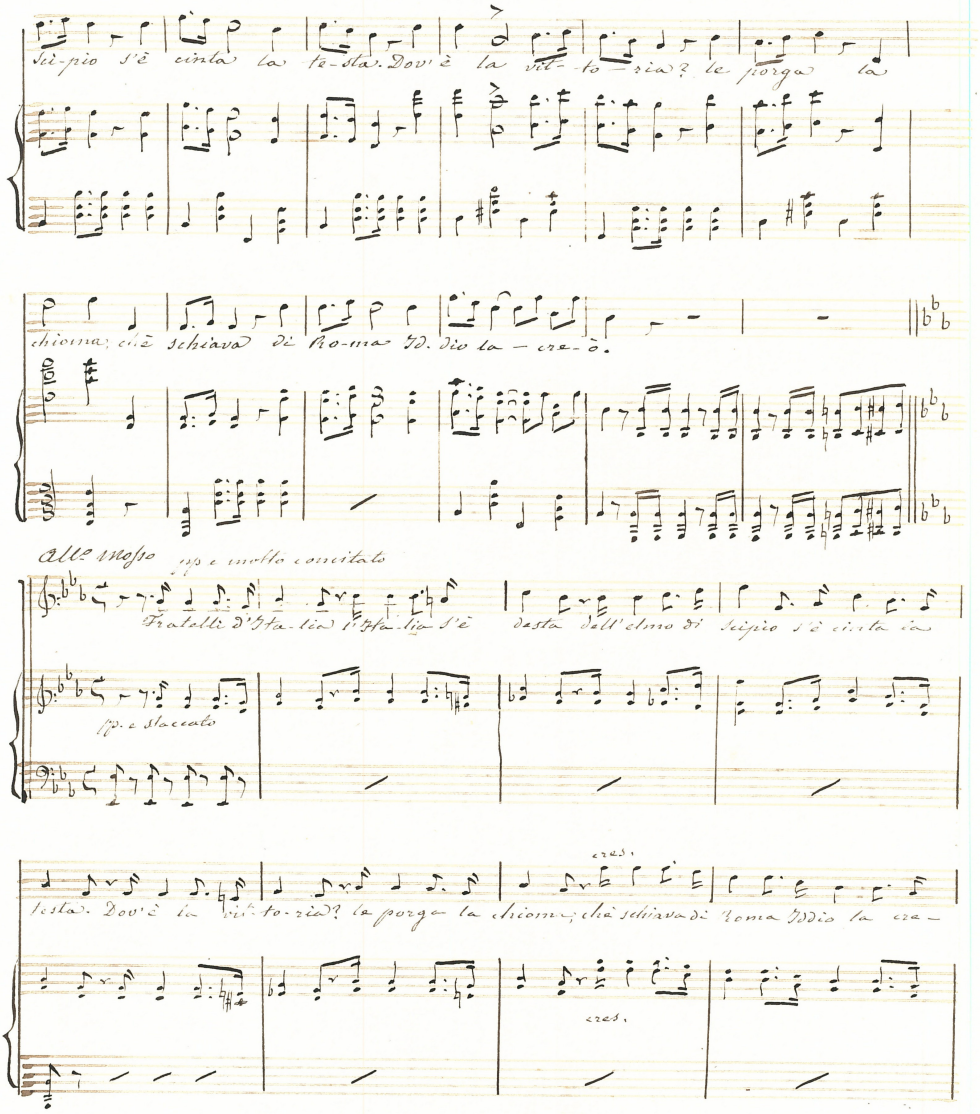
Bastano questi primi elementi a rivelarci quanto siano lontane dall'originale pensiero del compositore le esecuzioni correnti e quanto sia arduo il percorso che conduce ad una interpretazione musicale libera dalle incrostazioni dell'abitudine e capace di restituirci la carica emotiva, lo spirito forte e fiero che ha generato questo canto.

Altra bella sorpresa è leggere il testo dell'inno. Lascio al lettore d'oggi giudicare quali strofe ritiene più significative e quali possano essere i contenuti ancora attuali. Le cronache di quegli anni di guerre contro lo *straniero*, ci segnalano che i versi più cantati erano quelli contro l'Austria, oggi trascurabili. Certo è che l'inno nel suo complesso dice molto di più rispetto a quella prima strofa con funzione introduttiva a cui si limita la generale memorizzazione dei versi.

[34] Si veda Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des Armées Françaises*, Minkoff, Génève, 1973

Esempio musicale n.9: *Il canto degli Italiani*
riproduzione del manoscritto conservato presso il
Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino





Sci-pio s'è cinta la te-sta. Dov'è la vit-to-ria? le porga la

chioma, chè schiava di Ro-ma Id-dio la - cre-ò.

All.o mosso pp e molto concitato

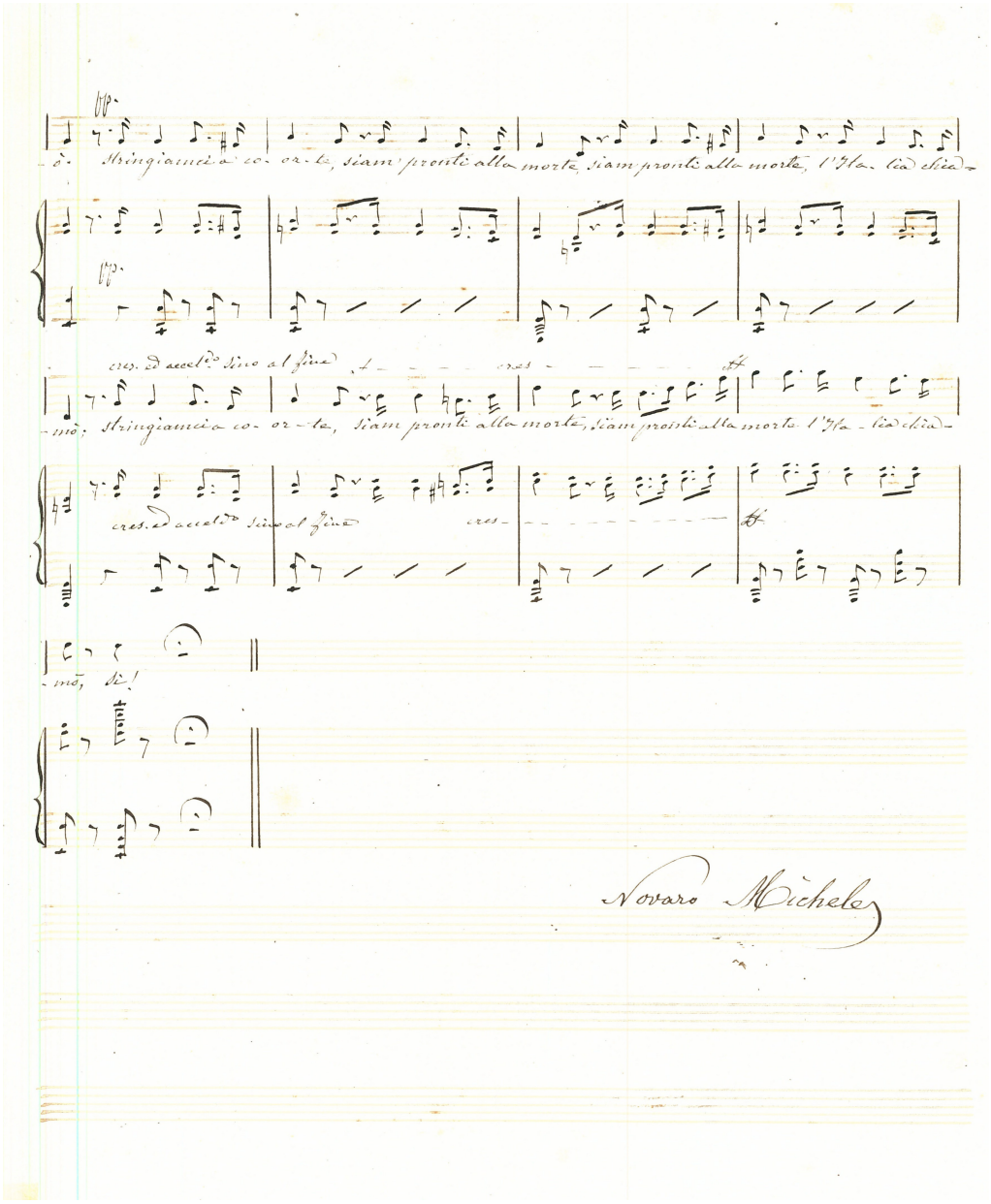
Fratelli d'Ita-lia l'Ita-lia s'è desta dell'elmo di Scipio s'è cinta la

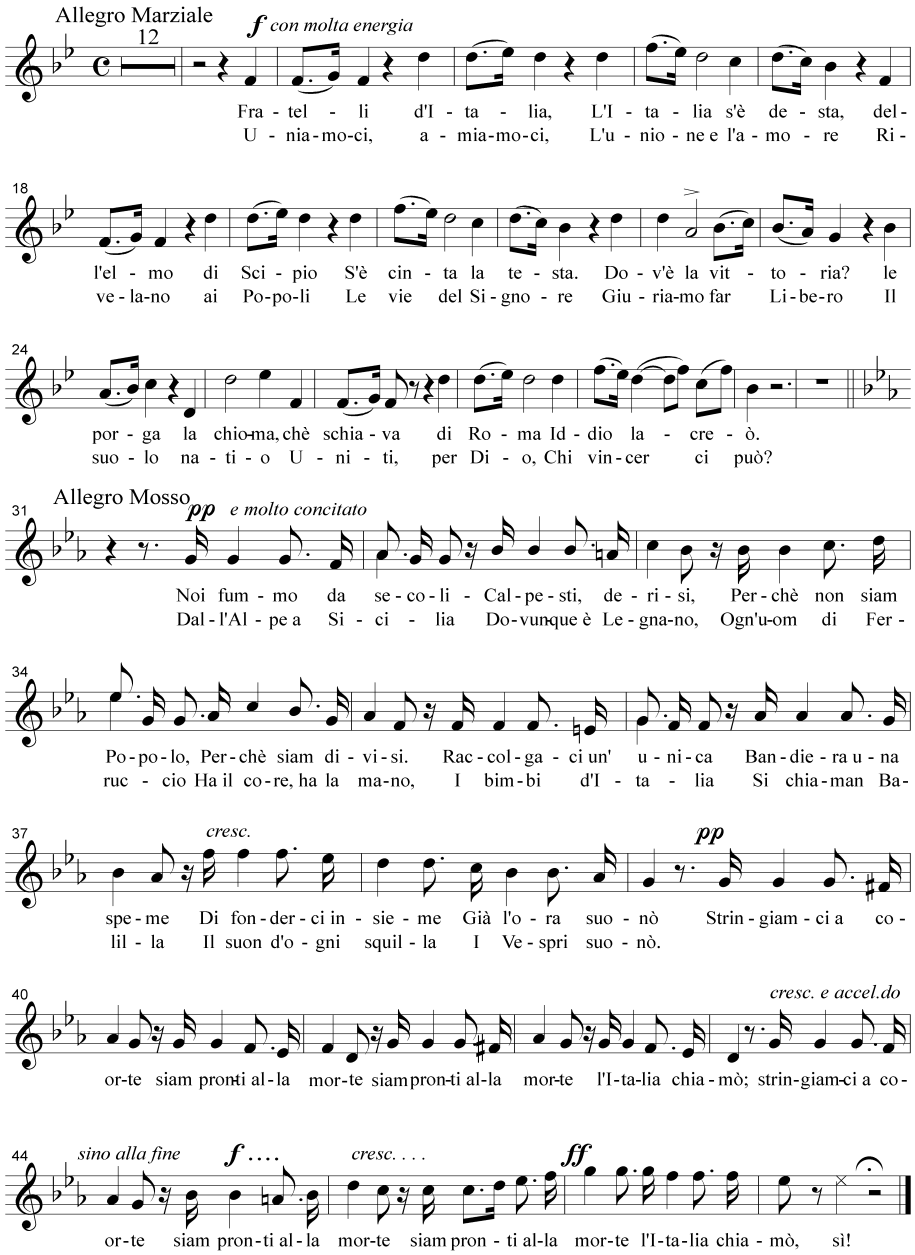
pp. e staccato

cres.

testa. Dov'è la vit-to-ria? le porga la chioma, chè schiava di Roma Iddio la cre-

cres.


pp.
- ò. Stringiamci a' co- or- te, siam' pronti alla morte, siam pronti alla morte, l'Ita- lia chia-
pp.
cres. ed accel.do fino al fine
cres.
- mò; Stringiamci a co- or- te, siam pronti alla morte, siam pronti alla morte. l'Ita - lia chia-
cres. ed accel.do fino al fine
cres.
- mò, chi!
Novaro Michele

Vorremmo esprimere l'auspicio che si riprenda ad insegnare il *Fratelli d'Italia*, come lo insegnava il Maestro Michele Novaro alla *Scuola popolare gratuita di canto* nella sua Genova. Perciò vi lasciamo offrendovi in anteprima, quale conclusione di queste nostre divagazioni e occasione di esercizio vocale, la parte per canto dell'inno (esempio musicale n.10), che fa parte di un nostro progetto editoriale nato dallo studio comparativo delle fonti musicali, e dedicato alla riscoperta e alla valorizzazione di questo simbolo del nostro Risorgimento. Abbiamo voluto strutturare diversamente il testo, perché l'esecuzione, pur sviluppandosi per le quattro strofe a nostro avviso più significative, rimanga contenuta nell'accettabile durata di circa tre minuti, e finalmente si possa cantare l'inno nazionale italiano trovandoci un po' più di senso e di gusto.

Esempio musicale n.10: *Il canto degli Italiani*.